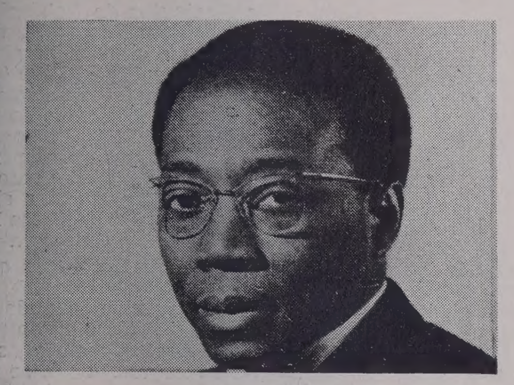
índice
de artes y letras

AÑO 10 • NUM. 81 MADRID, (EDICION PARA EL EXTRANJERO) JULIO 1955 PRECIO: 15 PTAS.

Poetas negros y malgaches

SEDAR SENGHOR



El más importante de los poetas negros en lengua francesa (n. 1906), filólogo erudito, profesor de la Escuela de la Francia Ultramarina en París, diputado por el Senegal en la Asamblea Francesa, autor de la antología comentada en este artículo y de los libros "Ce que l'homme noir apporte", "La Communauté Française", "Chants d'ombre", "Hosties noires" y "Chants pour Naëtt".

El mundo negro conoció un período e gran boga en el mundo de los blanos cuando León Frobenius publicó su *ecamerón Negro*. Fué como si de ronto se abriera un horizonte inédi- ante las sorprendidas pupilas blanas, que se aprestaron a contemplarlo xtasiadas. Era en los años que algu- os se obstinan en llamar "los felices eintes", como si cualquier tiempo paado no se nos antojara mejor. Este contecimiento reproducía otro simir que se había conocido a finales el siglo XIX: la moda del "japonesisno". Respondía a la apetencia de exosmo que el hombre blanco guarda n lo más hondo de su ser, y éste es e aquellos apetitos que por naturaza necesitan una frecuente renovaón, ya que lo exótico, una vez desubierto y conocido, deja automáticaente de serlo, debiendo entonces ser ustituído por algo *más* exótico *toda-a*. Es muy antiguo este fenómeno n arte y en literatura, pero "no riunfa como tendencia o voluntad olectiva, y como estilo, hasta la épo- romántica; luego sigue, bien marado por todo el siglo y aun se aumen- en el nuestro", para decirlo con alabras de Pedro Salinas, "Japonesmo" y "negrismo", dos hitos de un ismo recorrido, dos períodos de un ismo ciclo.

NA RAZA APARTE

Hubo, pues, en la segunda década nuestra centuria, para calmar esa hambre de novedades que atosiga al hombre occidental, un "negrismo", y todo aquel que se consideraba al día procuraba exhibir en su casa objetos o estatuillas más o menos auténticamente negras, o que pudieran pasar por tales. Respondiendo a este gusto, André Gide hizo su famoso viaje al Congo, luego referido en uno de sus libros. Se impuso el exotismo de lo negro y quiénes por afán de aumentar su saber, quiénes por simple pedantería, no hubo en aquellos años intelectual o artista que escapara a la sugestión de lo negro.

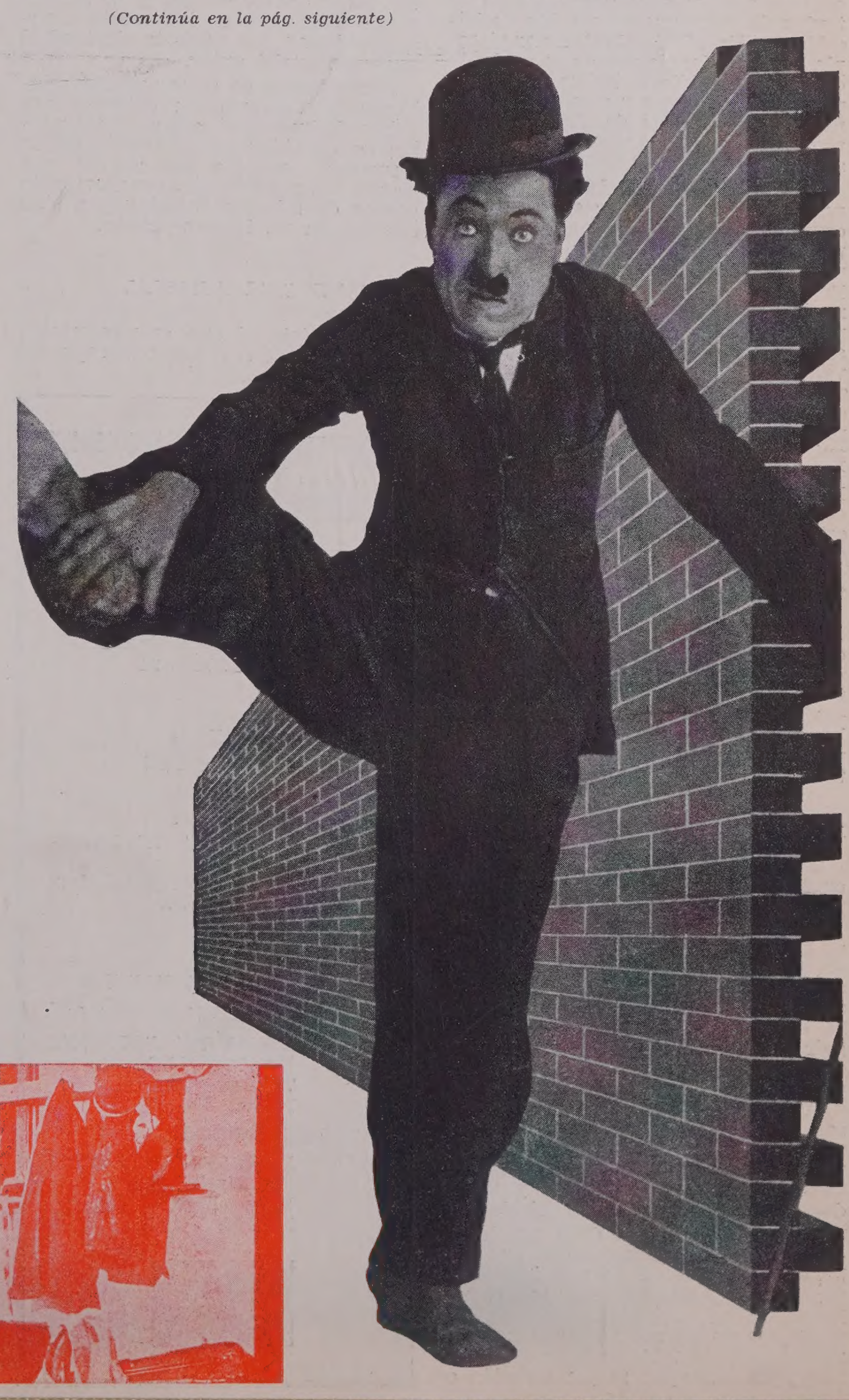
Este culto fué, sin embargo, efímero, como todas las modas, y tuvo más de excursión placentera o de divertida paseata que de verdadera exploración. No hubo comunicación profunda entre dos formas de cultura, sino apenas un intercambio superficial con que excitaron sus sentidos los blancos. Ambos mundos, el de color y el albo, continuaron separados. Y es que, en lo íntimo del hombre blanco, yacía una aversión ancestral difícil de vencer, pese a los razonamientos o a los refinamientos. Ya por aquellas fechas, refiriéndose al secular extrañamiento entre ambas razas, escribía Benjamín Jarnés: "Persistió harto tiempo el arcaico epíteto romano. Todo lo exterior a la vieja circunferencia era bárbaro, y apenas podía tener con ella un punto tangencial: el de la conquista o el de la piedad." Así, aun cuando el hombre blanco se había acercado por curiosidad al negro, éste permanecía aparte, tangente, marginal. Como de otra raza.

Por eso la poesía negra parece como si formase también una raza aparte de la poesía. Fué cortésmente leída en nuestro mundo mientras perduró la moda "negrista", mas eclipsada ésta fué con toda cortesía retirada a sus límites, alejada, olvidada, marginada. De tal modo, que quien hoy se interese de veras y profundamente por la poesía como manifestación general deberá ir al encuentro de la poesía negra como quien sale en busca de una América nueva: con ánimo de descubrirla (o de redescubrirla, si queréis ser más exactos). Sobre todo la poesía viva, la actual, la de nuestra época. ¡Se sabe tan poco de ella!... Da la impresión de ser una hermana espúrea de la lírica. Y es curioso que esto ocurra a pesar de que la poesía, si bien es en esencia intraducible, es la más universal de las expresiones literarias, lo cual tanto es debido a que utiliza representaciones o figuraciones que por ser abstractas son en síntesis las mismas en cualquier idioma, como a que al apelar a sentimientos tácitamente tópicos —o, si preferís, tradicionales o invariables— llama a cuanto de común o universal hay en la sensibilidad humana.

Se me dirá que, desde largo tiempo, muchos buenos aficionados españoles no ignoran a los poetas negros de nuestra lengua, como tampoco desconocen a nuestros poetas árabes. Es cierto. Saben de aquéllos por la memorable antología de Emilio Ballagas —que, dicho sea de paso, se benefició en su amplia difusión de los postreros ecos del "negrismo"— y a éstos los conocen por loable tarea de las juveniles revistas de Marruecos. Sin embargo, ello no quita para que, por falta de informaciones adecuadas, esos aficionados sepan muy poco de otros poetas de color. Un ejemplo son los poetas negros de Estados Unidos. Quizá el único medianamente conoci-

(Continúa en la pág. siguiente)

LAS DOS VIDAS DE CHARLOT EN 29 FOTOGRAFIAS



Poetas negros y malgaches

(Viene de la página anterior)

do sea Langston Hughes. Otro ejemplo pueden ser los poetas negros y malgaches que escriben en francés.

TRECE POETAS NEGROS

Esta última laguna podría llenarla una traducción de la *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de Langue Française*, ordenada por Léopold Sédar-Senghor, con prólogo de Jean-Paul Sartre. Es un volumen que completa el panorama lírico inaugurado por el libro de L. G. Damas *Latitudes Françaises* y por la selección *Poètes d'Expression Française* (Seuil, 1947).

La constelación que esta antología presenta es, sin duda, la más luminosa de la poesía negra. Trece poetas negros (de Guayana, Martinica, Guadalupe, Haití y Senegal) y tres poetas malgaches reclaman nuestra atención con su largo centenar de poemas.

El propósito de Léopold Sédar-Senghor al confeccionar esta antología ha sido un designio político más que poético. Su tesis consiste en certificar, ante todo, que existe una cultura negra, viva y actual, en la que se cifra una personalidad característica, la de los negros, y la cual es obra exclusiva de éstos. Y, al mismo tiempo, se trata de probar la tesis en la más difícil de las artes humanas, la de la poesía, casualmente un arte de dilatada tradición entre los negros, como ya demostró Frobenius. En suma: se pretende recalcar a los blancos que hay un "algo" negro que se manifiesta con idoneidad y con independencia del idioma en que los negros han sido educados y escriben. (Postulado que se aprecia en todo su valor, más que en esta antología, si comparamos los textos de estos poetas con los de Nicolás Guillén o Palés-Matos, por ejemplo.) Esa tendencia racista es evidente cuando el antólogo indica cómo ha procedido a escoger sus poetas: "reteniendo los nombres de algunos entre aquellos que afirman, con su talento, su negrería".

Es que debemos señalar la razón por la cual esta poética silva fué encomendada a Sédar-Senghor por el profesor C. André Julien e impresa por las Prensas Universitarias de Francia. Al conmemorarse el centenario de la Segunda República, el mundo colonial francés celebraba otro aniversario. El de una profunda revolución operada en él por aquel régimen. Fué el 27 de abril de 1848 cuando se dictó el decreto aboliendo definitivamente la esclavitud, al que siguió otro implantando la instrucción gratuita y obligatoria en las colonias. Dos hechos simultáneos de honda trascendencia, cuyo fruto se aprecia en esta antología, pensada y gestada para conmemorarlos. Pues a consecuencia de esos decretos—escribe Sédar-Senghor—"los hombres de color, particularmente los negros, tuvieron acceso no solamente a la libertad del ciudadano, sino también a esa vida personal que sólo proporciona la cultura"; y es así como han contribuído—añade—"al humanismo francés de hoy, que es verdaderamente universal por estar fecundado por los jugos de todas las razas de la tierra".

LA SEGUNDA LENGUA

Subrayemos el doble aspecto de la cuestión: cuánto hay en estas últimas palabras de gratitud y cuánto de justificación. La cultura negra ha podido resucitar gracias a la cultura blanca, se nos dice, pero no obstante no se ha limitado a vivir de ella, parasitariamente, copiándola o reflejándola, sino que ha pugnado por conseguir y ha logrado plenamente una existencia autónoma. La cultura negra pertenece con perfiles personales e independientes a la cultura universal. Es el fruto de una comunicación profunda entre ambas formas de cultura—alba y de color—, contacto establecido más por voluntad y tesón del negro que por esfuerzo del blanco.

Tales ideas matrices de la antología explican muchas preguntas que su lectura nos plantea. La más inmediata: ¿por qué estos negros, tan orgullosos de su condición, escriben en francés y no en sus respectivos idiomas o dialectos? No se juzgue que es sólo para conseguir mayor difusión o comprensión de sus obras. Lo es también porque no podía ocurrirles de otro modo. Era fatal. Han sido educados por Francia. El francés es una de las lenguas más cultas y avanzadas, más elaboradas literariamente. Un negro a quien hubiéramos enseñado cómo funciona un motor de explosión, si tuviese que emprender un largo viaje, ¿rechazaría el automóvil y caminaría a pie, sólo porque de esta manera viajaban sus antepasados?... Pues lo mismo les ocurre con el idioma. El francés, como el español, lenguas de colonizadores, han penetrado hasta la médula de los colonizados, repitiendo lo que las legiones de Roma hicieron con el latín.

Leyendo estos poemas comprobamos que estos negros, aun conservando su espíritu ancestral, se sirven de su segunda lengua con más desparpajo y mejores resultados que si utilizasen su habla vernácula. Es un hecho que habíamos podido apreciar en nuestros poetas del Caribe y que ahora nos salta a la vista también en los senegaleses o malgaches. Claro que hay algún autor, como el martiniqués Gilbert Gratiant, que es fiel a su dialecto original. Pero cuando sabemos que también escribe versos en francés y que además de padre espiritual del movimiento literario galo-antillano es profesor de inglés, tenemos la sospecha de que este dialecto "criollo" o "mestizo" o "martiniqués" tiene mucho, al menos en su forma literaria, de "pastiche" o creación premeditada y deliberada...

Más espontáneos nos resultan los poetas como Sédar-Senghor cuando siembran en sus poesías locuciones o vocablos de su materno senegalés, pues nos hacen el efecto de pujantes brotes ancestrales asomando en la cultivada superficie; son como gemas que brillan entre gemas; y los modismos senegaleses, en la oración francesa, dibujan con perfecta claridad el sentimiento del autor.

Sin embargo, en estos aspectos filológicos de la cuestión debemos ver primordialmente el deseo de los poetas de conciliar en su conciencia la tremenda paradoja que supone que siendo sus poemas en su mayor parte cantos de rebeldía racial hayan sido escritos en un idioma blanco.

POESIA SOCIAL Y RACIAL

Porque ésta sí que es una poesía social desde la raíz hasta la copa del árbol. Sartre, cuyo prólogo es un esfuerzo de inteligencia y simpatía por comprender a los negros, empieza así su *Orfeo negro* (como lo titula): "¿Qué es lo que esperábais cuando apartasteis la mordaza que cerraba estas bocas negras? ¿Que iban a cantar vuestras alabanzas? ¿Que en estas cabezas que nuestros padres habían inclinado hasta la tierra por la fuerza íbais a leer la adoración en sus ojos cuando se elevasen? He aquí a los hombres negros erguidos y que nos miran, y yo os deseo que sintáis como yo el pasmo de ser vistos..."

Social y racial son dos conceptos que se identifican. De igual manera que en la actitud del blanco hacia el negro todavía perviven prejuicios difícilmente extirpables, en la inversa posición subsisten aún muchos recelos arraigados. No son solamente las aprensiones que se derivan de la discriminación racial, de suyo muy importantes, sino también las que a ellas se acumulan como consecuencia de la injusticia social. Estas son las dos vertientes de más torrentera en la poesía negra.

Esa doble luz racial-social ayudará a comprender la poesía de Lero o Damas. El martiniqués Etienne Lero (1909-1939), profesor de inglés y estudiante de filosofía, supone una lírica antípoda de las elaboraciones filológicas de su coterráneo Gratiant. Hombre atormentado por ideas mesiánicas, autor de una interpretación marxista de la sociedad antillana, en la cual establece un parangón entre el antiguo esclavo y el actual proletario, izó la bandera de la liberación del negro por la poesía. La suya, como dice Ségar-Senghor, "está cargada de dinamita". Y en verdad que es una mezcla explosiva, con sus ingredientes marxistas, su surrealismo tan francés y una prodigiosa imaginación de negro tropical. En cuanto a Léon G. Damas, de la Guayana, es un abanderado de la fraternidad negra, y tanto como le ha sido posible la ha practicado con todos los individuos de todas las razas de la raza. Y la ha cantado, con lira asimismo explosiva. Sus explosiones, aunque directas y brutales, suelen estar cargadas de humor. Humor negro. O sea, algo bien distinto a los juegos de ideas y palabras, algo como una reacción vital frente a todo lo infrahumano y lo inhumano de un mundo que se ofrece aristado y hostil para el negro.

El haz de ese mismo reflector nos servirá para leer al también martiniqués Aimé Césaire, el primero y más aventajado discípulo que tuvo el movimiento "Legítima Defensa" (fundado por Lero, Jules Monnerot y René Menil). En él se reconcilian, con raro y ardiente equilibrio, el poeta y el político. André Breton le apodó "gran poeta negro" y su obra hace honor al ditirambo. Su don esencial es la pasión. Extrae de lo hondo de su negrura un volcán emocional, un chorro indetenible, para expresar de modo trascendente el drama que en el hombre negro supone la conjunción del sufrimiento moral con el físico. Su personalidad es acaso la más poderosa de esta antología, si exceptuamos la del propio antologista.

Mientras Césaire gusta de exaltarse bajo los feroces ardores de un sol bélico, Léopold Sédar-Senghor, por contraste, aunque sin desmayo en el aliento, se complace en hacer sonar un "tam-tam" delicado en la materna suavidad de la noche. Estos dos poetas polarizan la atención del lector y las razones de su contraste hay que buscarlas en los orígenes de cada cual. En Sédar-Senghor se nota el poso y el peso de su educación cristiana. En punto a utilización de los elementos tradicionales que se conservan vivos en su tierra, es decir, en punto a servirse de una auténtica poesía popular, Sédar-Senghor es quien está más próximo a la meta. Si en su poesía hay un matiz social, lo es en virtud de la profunda expresión racial que suponen, por ejemplo, sus *Chants pour Naëtt* (Séghers, 1949).

EL POETA DE MADAGASCAR

La busca de la raíz más auténtica de la raza era también el norte de la poesía de Jean-Joseph Rabéarivelo (1901-1937), príncipe de los poetas de Madagascar, en quien se daba, por añadidura, un profundo galicismo. Lo cual es tanto más curioso cuanto que al dejar a los trece años el Colegio de San Miguel en Amparibe, comprendía el francés lo suficiente para hablarlo mas no para escribirlo, y sólo tras varios años de tesonera labor de autodidacta pudo transformar en dócil y suave instrumento literario la postiza lengua extranjera. Espiritualmente se sentía francés o, según su propia frase, "naturalmente latino entre los melanesios". (Rakoto Ratsimamanga ha demostrado que el origen de los malgaches es melanesio.) Rabéarivelo obediente a la llamada de su patria espiritual, quiso en dos ocasiones visitarla, pero la Administración, que no entiende de vocaciones poéticas, le rehusó sendas veces el permiso. Su existencia fué fértil en dificultades materiales, apasionada de ensoñaciones líricas, hambrienta de alimentos espirituales, y estuvo humillada por afrentas raciales. Todo ello contribuye, sin duda, a aclarar su trágico destino de suicida... Lo más personal de su obra son una colección de cantos *hova* y otra de canciones de las tierras de Imerina, libros que el poeta presentó, quizá por modestia, como traducciones o compilaciones, pero que son fruto de su talento original, capaz de interpretar con naturalidad y belleza lo profundo del alma de su raza.

Podríamos, de tener espacio suficiente, extender la revista, mencionando a los discípulos de Rabéarivelo: Jacques Rabémananjara o Flavien Ranaivo. Podríamos citar a los senegaleses Birago Diop y David Diop (que no tienen entre sí ningún parentesco). O a los haitianos Léon Laleau, Jacques Rouman (1907-1944), René Belance y Jean-F. Brière. O a los guadalupeños Guy Tirolien y Paul Niger, acaso el de mayor relieve entre cuantos simplemente enumeramos. O de Keita Fodeba, ausente de esta antología...

Quede su análisis para mejor ocasión o lugar más especializado. Y cerremos estas líneas puntualizando algunas otras características que ofrece este conjunto de poetas, reclutados en todas las tierras negras donde se enseña el francés.

Fijémonos en la educación que han recibido: casi todos ellos han pasado por liceos coloniales o colegios de misioneros, para acabar recalando a la sombra de la Sorbona. Puede decirse que forman una promoción de universitarios negros. Sus fechas de nacimiento se sitúan alrededor de la primera década del siglo. Son una generación político-literaria, con afinidades y contrastes, cuyo aglutinante ha sido París, cuya consigna es: "*un negro nuevo*".

Fijémonos en la posición social que ocupan. Hay muchos profesores y licenciados, algún diputado, como Césaire y Sédar-Senghor, y hasta un administrador colonial en Africa Negra: el guadalupeño Tirolien. Y ello sin necesidad de recurrir a la mención del diplomático Laleau (lo que no tiene mucho de particular si se piensa que es hijo de una nación negra independiente).

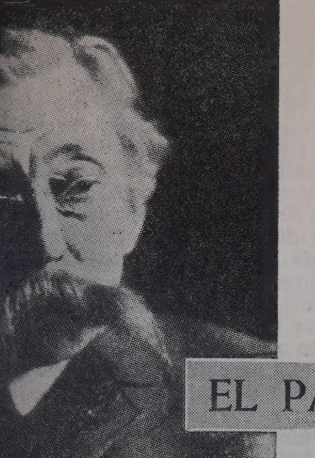
Fijémonos en la huella de Francia. Prácticamente, todos estos poetas han bebido abundantes tragos de literatura gala. Rubémananjara, por ejemplo, y no es el único, balbució sus primeras tentativas imitando a románticos, parnasianos y simbolistas. Encontramos muchos adeptos de tendencias avanzadas. Y muchos surrealistas, tal vez porque los pontífices del surrealismo, cuando la boga "negrista", se bañaron tan plenamente en negruras.

Y mentemos finalmente un caso curioso. El de David Diop, nacido en Burdeos, de madre cameronesa y padre senegalés, viva síntesis feliz, acaso, de ese "negro nuevo" que estos poetas preconizan.

¿Pueden estas facetas iluminarnos con alguna luz sobre el fenómeno negro? ¿Pueden proporcionarnos algún dato revelador? ¿Descifrarnos todo lo inédito del mundo negro que se está forjando?... La poesía es muchas veces anticipación o profecía y el verbo de estos vates, en ocasiones, monta en cólera como el de algunos profetas. ¿Podemos por estos versos, seguidos en esta antología, comprender qué es lo que está sucediendo?...

Quizá sí, tal vez no... En todo caso, un hecho es evidente: el mundo negro está borrando sus fronteras con el mundo blanco. El mundo negro está en fusión con nuestro mundo. El hombre negro está en fusión con el hombre blanco. ¿Hasta que sean sólo un mundo?... ¿Hasta que sean sólo un hombre?...

R. B.



E L E N A   S O R I A N O

EL PAISAJE ESPAÑOL *en* UN POETA BELGA

VERHAEREN
SU CENTENARIO

Emilio Verhaeren nació el 21 de ayo de 1855, en Saint-Amand, puelo próximo a Amberes, a orillas del scalda. Por tanto, este año, Bélgica, on la participación de sus reyes, rine a la memoria de su máxima figura teraria extraordinarios homenajes: ntre ellos, la publicación por su Acaemia de la Lengua de una meticulosa bliografía, que ocupa un libro de 56 páginas y donde se aprende que s obras de Verhaeren, entre publiadas, traducidas, reeditadas, en tiras de lujo y especiales, etc., suponen ás de trescientos volúmenes difentes; las biografías y ensayos sobre poeta también pasan de trescientos los artículos que han podido reserse son más de novecientos... Y, sin nbargo—precisamente por ello desco estos detalles ponderativos—, uchos lectores se preguntarán quién a Emilio Verhaeren, y otros recorrán con indiferencia este nombre, iado en los diccionarios y las antogías como una mariposa disecada y lvorienta de la inmensa colección una cosa es el interés histórico y ra el interés vivo de los seres y sus oras—, a pesar de que los eruditos y bre todo sus compatriotas—que tieen, aún más que los franceses, un to sentido de la autopropaganda— esfuercen por airearlo y clamorear a cada oportunidad. He aquí un tético ejemplo más del sic transit *undano. de la inconsistencia de los icios literarios y de la invalidez de s títulos de gloria otorgados entre etáneos: a finales del siglo pasado principios de éste, Emilio Verhaeren a universalmente conocido y exaldo como uno de los más grandes etas de lengua francesa, más leído e su compatriota Maeterlink y casi nto como el mismo Verlaine—a cuya uerte se disputó con Moréas el títude "Príncipe de los Poetas"—; adrado por Mallarmé y André Gide; aducido y escenificado en diversos íses; ilustrado y puesto en música r artistas relevantes—nuestro pinr Darío de Regoyos y nuestro múo Ramón de Monfort, entre otros—; sitado durante su madurez en revente peregrinación por otros escritos aún famosos, como Duhamel, Ju Romain y Stefan Zweig, su primer ógrafo; en fin, autor de cabecera de uella generación anterior a la prira guerra mundial que imaginaba inmediato advenimiento del* Homn Nuevo *en un mundo feliz fundantado en cuatro pilares: maquinis, socialismo, agnosticismo y nietzsismo... Y que veía en Verhaeren lo e manifestó hiperbólicamente Henri Regnier: un profeta de los tiempos turos, "una especie de San Juan utista", "el poeta soñado para los tados Unidos por* Walt Whitmann, *poeta nuevo y alegre de la democia moderna y de las bellas fuer naturales y humanas en acción..."*

Pero este deslumbramiento de los ntemporáneos del visionario *Vereren—*visionarios *quiso él denomir a los simbolistas, "como descripes intransigentes de sus visiones electuales"—ante su faceta más inda y brillante es sin duda la causa su posterior desvalorización. ya que la literatura profética y anticipista tiene muchos elementos condenados al error, al envejecimiento y aun al ridículo... Ya en 1910, Claudel, que no concebía la admiración de Gide por "el flatulento Verhaeren", decía que éste "tomaba la transpiración por la inspiración". Sin embargo, este duro sarcasmo puede dirigirse al autor de "Las ciudades tentaculares" y de ningún modo al de "Las horas", que con un fervor tan "fresco, alto y sencillo" —expresión de Stefan Zweig—cantó todos los matices del amor conyugal.*

En todo escritor, en el poeta sobre todo, hay diversas venas de inspiración, brotadas de su compleja condición humana. Y en la vasta obra de Verhaeren—más de treinta libros de versos, cuatro obras dramáticas y media docena de volúmenes de crítica, biografía e impresiones de viaje—es preciso buscar, entre la abrumadora exuberancia formal, esas distintas venas nutricias, como corrientes de agua hundidas entre una espesa vegetación selvática y que unas veces se deslizan separadas y claras y otras se mezclan tumultuosamente.

Naturalmente, la labor de desbroce y valoración de la obra de Verhaeren, donde se halla con frecuencia el caudal siempre deleitoso de la auténtica poesía. está realizada de manera harto suficiente en la abundante bibliografía que cito al principio. A ella también remito al lector curioso que quiera detalles sobre su vida, su evolución espiritual y literaria y su trágica muerte el 26 de noviembre de 1916 *en la estación de Rouen, arrollado por un tren, es decir, precisamente por el símbolo del maquinismo que él había cantado con tanto entusiasmo y que volvió del revés la célebre frase: "Siempre se mata lo que más se ama"... Por mi parte, pretendo, en esta oportuna ocasión, limitarme a un determinado aspecto de la lírica verhaeriana, que siempre me ha sorprendido y me parece interesante para el lector español: la extraordinaria importancia que tiene en ella el paisaje y las semejanzas entre su visión de éste y la de nuestros escritores de la llamada generación del 98.*

La valoración literaria y sobre todo lírica del paisaje es un fenómeno moderno, concretamente post-romántico. Azorín, en su libro "Madrid", reivindica para su generación semejante hecho: "Nos atraía el paisaje... No es cosa nueva, propia de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema"... Y Pedro Laín Entralgo, en su libro sobre "La generación del 98", admite que ésta inventó el paisajismo literario en cuanto "proyección de una vida personal sobre un trozo de naturaleza" y reúne numerosos ejemplos de la analogía generacional en lo que Azorín llama emoción del paisaje *y Unamuno,* modo de hacerse alma el paisaje. *Bien conocida es esa visión típica, que ha llegado a hacerse tópica, de nuestros campos, con sus páramos, sus lomas, sus vegas, sus filas solitarias de álamos y chopos y, sobre todo, con sus llanuras: "Leguas y más leguas desiertas, sin divisar apenas más que la llanura inacabable, donde verdea el trigo o amarillea el rastrojo. Alguna procesión monótona y grave de pardas encinas, de verde severo y perenne que pasan lentamente espaciadas, o de tristes pinos que levantan sus cabezas uniformes"... (Unamuno). "... Yo veo las llanuras dilatadas, inmensas, con una lejanía de cielo radiante y la línea. tenuemente azul, de una cordillera de montañas. En el campo se extienden. en un anchuroso mosaico. los cuadros de trigales, de barbecho, de criazo" (Azorín). Y estampas parecidas abundan también en Baroja. los Machado e incluso en Valle Inclán.*



Ahora bien, Emilio Verhaeren, nacido casi diez años antes que Unamuno, publicó "Flamandes" en 1883, y ya en este libro comenzó a cantar su llanura patria en este tono del cuarto poema, titulado precisamente "Les plaines":

"Partout, soit champ de lins, soit champ [d'aveines,
coin de seigle, carré de trèfle, arpent de pré.
partout, bien au délà de l'horizon pourpré,
la verte immensité des plaines et des plai-[nes."

Y se reitera en los libros siguientes: "Los monjes" (1886), "Los crepúsculos" (1888) y en todos los demás; el tema de la llanura no es accidental en el poeta belga. sino obsesivo; no es mero fondo paisajístico. sino protagonista—con el inmenso Escalda al fondo del pensamiento—, que da título a numerosos poemas e incluso a un libro entero de la serie "Toute la Flandre". Hasta en sus visiones exaltadas sobre el futuro del mundo cuenta esencialmente la muerte y absorción de la llanura por la ciudad tentacular.

Porque, para Verhaeren, el campo, el paisaje absoluto, es la llanura por antonomasia y su sentimiento por ella es auténtico, entrañable, aun expresado, a veces, en un estilo retórico muy diferente al sobrio de nuestros noventayochistas. Pero la coincidencia más interesante con ellos no está sólo en el tema, sino precisamente en la manera de tratarlo y que es imposible demostrar aquí con una detallada confrontación de textos, que daría materia para un largo ensayo. Cada escritor, cada poeta sobre todo, muestra predilección por determinados vocablos, que descubren la raíz más profunda y firme de su temperamento. Los vocablos favoritos de Verhaeren, reiterados hasta la saciedad, en su poesía son llanura, cielo, horizonte, tarde, soledad, lejanía, inmensidad, infinito..., *exactamente los mismos tan valorizados por Azorín, Machado, Unamuno; y producen en el lector idénticas sensaciones de tristeza, desolación, angustia incluso... Es decir, con obvias diferencias de estilo, se trata de una misma visión del paisaje que, por tanto, no resultaría exclusivamente autóctona ni inventada por nuestros escritores del 98. "Amicus Plato, sed magis amica veritas". Sin llegar a la radical afirmación del mismo Baroja de que su generación "no tenía ideas suyas", hay que admitir lo que él también dice y que no es nada deshonroso—pues nadie cree en la generación espontánea—: "Era un reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914." (Período exacto de producción y fama de Verhaeren y que se caracteriza por una especial moda intelectual en que se funden el realismo novelesco. el simbolismo poético y el impresionismo pictórico y por una profunda crisis conceptual producida por el triunfo del maquinismo y las doctrinas entremezcladas de Krause, Hegel y Nietzsche...) Todos nuestros escritores del 98 han alardeado de su afanosa absorción de tal ambiente y han proclamado su gran pasión por la lectura de autores extranjeros famosos entonces. Y Melchor Fernández Almagro. en su "Vida y literatura de Valle Inclán", dice que todos ellos leían los mismos y nombra concretamente unos cuantos. Pero ni él, ni ningún otro comentarista sobre tal generación, ni los mismos componentes de ésta, en sus memorias y autobiografías. cita a Emilio Verhaeren—y esto confirma su triste destino olvidadizo—como precursor del paisajismo lírico y sobre todo de la visión de la llanura, de esa peculiar manera que puede denominarse "a la española". Parece ser que, en efecto, todavía a fines de siglo no se había extendido hasta aquí la obra y la fama del autor de "Les villes tentaculaires". según el testimonio de un gran amigo suyo. nuestro* pintor *impresionista Darío de Regoyos, que en un raro librito ilustrado por él y publicado en Barcelona en 1889. titulado "La España negra de Verhaeren", lo "presenta al público" (sic) como "gran poeta moderno. nacido en Flandes. ignorado en España. que ha escrito muchos volúmenes de poesías y que al hacer un viaje, hace algunos años, por nuestro país. lejos de vernos de una manera alegre como la mayor parte de los extranjeros que nos ven al través del cielo azul y de la alegría aparente de las corridas de toros, sintió una España moralmente negra..." Este viaje de Verhaeren se realizó en 1888 y algunas de sus impresiones se reflejaron en "Les debâcles", que escribía por entonces y cuyo título también es premonitorio para nosotros—pero principalmente fueron remitidas en artículos "L'Art moderne", de Bélgica, que desgraciadamente no he conseguido leer directa e íntegramente. Pero al través de la fragmentaria y pésima versión de Regoyos, confusamente entremezclada con reflexiones de su propia cosecha, se deduce que la visión verhaeriana de España fué—más que moral, social o política—estética, concretamente pictórica y desde luego influída, preconcebida casi. al través de Víctor Hugo y Delacroix. que fueron sus ídolos juveniles. Verhaeren fué durante muchos años crítico de pintura. escribió varias biografías apasionadas de pintores y toda su poesía muestra una gran sensibilidad pictórica: de ahí su paisajismo lírico. Sus descripciones españolas, entusiastas en todo momento—y esto es muy importante subrayarlo—, son exageradas, convulsas y tétricas, como los mismos dibujos de Delacroix; interpretadas en los violentos claroscuros de Zurbarán. iluminadas por la luz negra de Rembrandt, otro de sus cultos estéticos. Regoyos explica ingenuamente que tal vez las sensaciones del belga eran debidas a que casi siempre llegaban a los pueblos de noche y adrede rehuían las contemplaciones a la cruda luz solar; lo cual*

(Continúa en la pág. siguiente)

HAI-KAIS Y QASIDAS

Según Ramón Gómez de la Serna, lo que él muestra al público lo hace «siempre antes que *otras cosas parecidas* de los otros». Pero esa afirmación creo que es un poco optimista. No pretendo negar la «originalidad» de las greguerías de R. G. de la S., pero sí demostrar que antes que se «lanzara al mercado» la primera greguería, bastante antes, un autor español había lanzado «otras cosas parecidas» a las greguerías.

¿Qué es la greguería? Dejemos a un lado la definición del Diccionario. La greguería es, unas veces, una metáfora, una imagen, hecha con la mayor cantidad posible de prosa—prosa opuesta a poesía—; otras veces, la captación de una sensación rápidamente clasificada, la visión momentánea de algo desde un ángulo sorprendente, a menudo extraño a la cosa. El propio R. G. de la S. nos dice el contenido de su «invento»: «La greguería, a veces, con una alusión remota o jeroglífica, con una alusión tremendamente criticable, con una pintura de color indefinido, lo define todo.»

Originalidad relativa, muy relativa, muy discutible. R. G. de la S. reconoce el punto de contacto de la greguería con el hai-kai japonés y con la qasida arábigoandaluza: «Si la greguería—dice—puede tener algo de algo es de hai-kai, pero de hai-kai en prosa, así como es una kacida menos amorosa que la Kacida.»

Creo que R. G. de la S. sigue siendo un poco optimista al decir eso de «algo de algo». El aprovecha, manifiestamente, la técnica del hai-kai. Vayan ejemplos:

«Un pimiento encarnado.
Ponedle alas:
Una libélula» (Basho).

«Un pie levanta la colcha del mar:
es el delfín» (R. G. de la S.).

¿No hay una misma técnica en esos *dos* hai-kais o en esas *dos* greguerías?

Y con la qasida y la greguería sucede igual:

«Cuando el samuray, loco de celos, sacó su espada para matarla, ella se arrancó una manga, dejando desnudo su brazo izquierdo, y el samuray se contuvo ante aquel solemne y bello sable desenvainado.»

Si en esta greguería se sustituye la voz «samuray» por su equivalente árabe, me parece que resultaría una qasida, con toda la fuerza poética y metafórica de aquélla. Por lo que se ve, la greguería tiene algo más que ese «algo de algo» del hai-kai y la qasida.

Escritores, más o menos famosos, que han compuesto greguerías no son demasiados pocos; claro está que ellos nunca hicieron greguerías como género. R. G. de la S. cita a Valéry, Bernard Shaw, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Oscar Wilde, Apollinaire, Max Jacob, etcétera. Yo aún podría nombrar a Eugenio d'Ors, en algunos de sus hai-kais:

«El viento jabona la cara del mar
Y abre encima, como una navaja, su
Una gaviota.» [ala

Y en un plano muy superior, alguna de sus *Glosas:*

«A los Watteau que hay en el Prado les perjudica cierta vaga aprensión en el visitante de que el cristal es de aumento.»

«La poesía de Bécquer parece un acordeón tocado por un ángel.»

Y como estas dos glosas que cito, se podrían entresacar muchas de todos sus libros. Sin embargo, Eugenio d'Ors no escribió un libro de greguerías.

Pero el autor español al que me referí al principio de este artículo es don José Selgas. «Más hojas sueltas» es el título de un libro suyo. Componen este libro, según el propio Selgas, «unas series de renglones que hemos convenido en llamar artículos». Estos artículos tienen distintos títulos: «La Noche», «El Fuego», «El Tiempo», «La Caza», etc.

Esos renglones son, en su mayoría, frases muy parecidas a lo que después G. de la S. ha dado en llamar greguerías. Renglones independientes entre sí, pero unidos en cada artículo por una temática que, sin embargo, no los ata.

Quizás se extrañe de que junto a don José Selgas ponga yo a Ramón Gómez de la Serna. Desde luego, de un José Selgas, con preocupaciones morales y poesías a la violeta, a un Gómez de la Serna, siglo XX, bohemia francesa y humorista, hay gran trecho. Pero el caso cierto es que la posibilidad de comparación existe.

¿Qué son estas frases?:

«En esta calle había una baldosa entretenida en ver lo que pasaba por encima de su compañera.»

«Eclipse de sol: la ciencia ha corrido apresuradamente a ver el efecto que producía en el salón de la tierra una pantalla puesta delante de un quinqué.»

«El amor hace esquinas.»

¿Qué son esas frases, renglones de Selgas o greguerías de Gómez de la Serna?

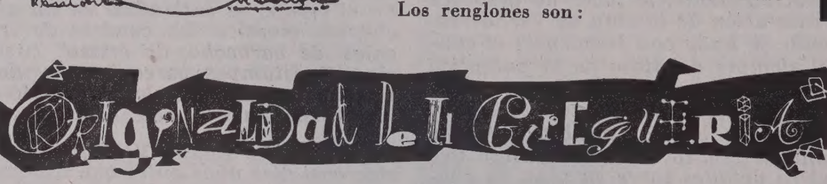
Y como esos renglones, muchos más:

«La tinta es el traje de luto de los pensamientos.»

«Los montes se empinan unos sobre otros para acercarse al cielo.»

«La única virtud del reloj más honrado es no mentir.»

Y para acabar, de un artículo del citado libro de Selgas, entresaco varios renglones de los que pueden tener más afinidad con las greguerías—o viceversa, mejor—, para que se asegure más que mi comparación Selgas-Gómez de la Serna no es gratuita y sin fundamento. El título de este artículo es «La cara». Los renglones son:



«La cara: he aquí una cosa en la que todos tenemos puestos los ojos.»

«Todo el que se acerca a un espejo dice interiormente: voy a ver quién soy yo.»

«La cara y el espejo son dos cosas estrechamente unidas por ese vínculo misterioso que une el tacto a la mano.»

«Suprímanse los espejos y cada hombre tendrá de su cara esa idea confusa que nos queda de las cosas que se han perdido.»

«Dicen que la cara es el espejo del alma. Esta es una idea que sólo se les ha podido ocurrir a las mujeres hermosas.»

«También podemos hacer uso de las caras de piedra. Sirven como murallas para cerrar paso a todo», etc., etc.

Si Gómez de la Serna reuniera en un par de páginas todas las greguerías que ha escrito sobre un mismo tema, por ejemplo, «Las medias», haría artículos muy parecidos a los de Selgas.

Pero, después de todo, bien ha podido suceder que—como Mendelejeff respecto de Meyer—Ramón Gómez de la Serna no haya leído nunca a don José Selgas. De todas maneras, insisto en mi afirmación primera de que R. G. de la S. es un poco optimista.

J. M. AGUIRRE

EL PAISAJE ESPAÑOL EN UN POETA BELGA

(Viene de la página anterior)

demuestra también un voluntarioso esteticismo del poeta, que es también lo que le lleva a visitar preferentemente los cementerios, las funerarias, las viejas iglesias tétricas y a extasiarse ante "esas imágenes religiosas talladas con arte latronesco y bárbaro: desproporcionadas, patizambas, groseramente modeladas y, sin embargo, soberbias"; ante las viudas enlutadas con largos mantos y las beatas pueblerinas, que le hacen exclamar: "¡Qué viejas, esas de España, que muchas parece que han asistido a la agonía de Cristo!"; ante el panorama donde se asienta El Escorial, del que dice: "El paisaje, ¡oh, qué carácter de aridez hermosa!" "Se queda uno asombrado ante aquel Guadarrama, sobre todo por la tarde." "Algunas encinas, pinos y otros árboles de follaje oscuro, troncos como brazos desesperados en posturas retorcidas, es la única vegetación de aquel paisaje. En cuanto al suelo, está salpicado algunas veces de flores amarillas y moradas entre las piedras. Como fondo, la sierra con las vibraciones rojas de los últimos rayos del sol, y más allá aún, otra cadena de montañas, de un azul negruzco y lúgubre..." Leyendo estos textos—y de nuevo lamento la imposibilidad aquí de una confrontación minuciosa—acuden a la memoria otros muchos firmados por Unamuno, Baroja, Azorín y Machado, pintando los tipos, las costumbres y las lacras de la España que el último llamó "vieja y tahur, zaragatera y triste"... Pero lo mismo que en ellos provoca una reacción de amor dolorido y amargo, Emilio Verhaeren, en 1888, resume su visión negra de nuestra patria con estas definitivas frases: "La muerte es en España punto de mira del pensamiento" y "por lo mismo que es triste, España es hermosa".

Pero hay algo curioso en esta visión y que, en cierto modo, reivindica el derecho de primacía de los noventayochistas en cuanto a la valoración de las llanuras patrias: Verhaeren, que llevaba varios años exaltando las flamencas, con asombrosas coincidencias de sentimiento y expresión, apenas prestó atención a las llanuras españolas, según Regoyos mismo, y hasta con el tiempo fué transformando el recuerdo de nuestro país en el cromo dulzón del epílogo de "Toute la Flandre" (publicado en 1911), en que lo incluye entre los países de oro y de dulce esplendor y lo opone a la rudeza y desolación del suyo propio, que, sin embargo, "retiene todo su corazón".

Es decir, es la patria, con todo sus poderes telúricos y biológicos, la única que impresiona profunda y perdurablemente la retina del poeta y provoca en él entrañable y dolorido sentir. Como dijo Unamuno, "el modo de ver el paisaje natal es una forma del patriotismo". Por su parte, Laín Entralgo, en el libro antes mencionado niega al paisaje per se *la capacidad de una inducción concreta en el contemplador y atribuye sus sugerencias sólo a una serie de factores históricos y literarios, que en nuestros escritores del 98 serían los recuerdos de las gestas castellanas, la aureola de sus santos y sus místicos, la dramática vivencia del desastre colonial y la influencia del mentado ambiente intelectual de Europa (y también concretas lecturas, ejemplares y estimulantes, añado yo). De todos modos, ¿qué recuerdos históricos—nada cuenta en este caso nuestra aventura de Flandes—, qué experiencias patrióticas, qué formas de vida comunes podían darse entre nuestros citados escritores, nacidos en estas tierras pobres y tristes, "tan tristes que tienen alma" —como dijo Antonio Machado—, y el poeta belga, "el hombre nacido entre las praderas rubias de Flandes y bajo grises aterciopelados, sin durezas ni tonos brutales"? ¿Por qué toda su poesía paisajística es también tremendamente triste y sus obsesivas estampas sobre la llanura producen tanta angustia como el "paisaje monoteístico" de Unamuno, "ese campo infinito, en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que siente, en medio de la sequía de los campos, sequedades del alma" y que en Verhaeren es:*

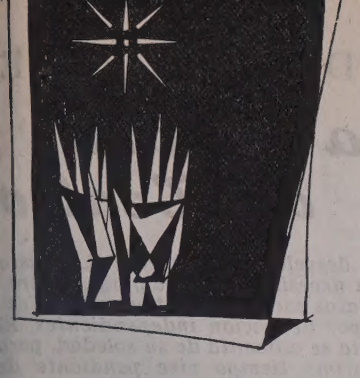
C'est la plaine, la plaine,
mate et longue comme la haine,
la plaine et le pays sans fin
d'un blanc soleil comme la faim..."

Es que en la coincidencia juegan, a mi ver, otros dos factores: uno, que contradice la inocuidad del paisaje en sí, señalada por Laín, es la semejanza entre nuestras llanuras y las flamencas. Naturalmente, no se trata de una absoluta semejanza geográfica entre las altas, secas, áridas parameras castellanas, alternativamente tórridas y heladas, y las bajas, verdeantes, pantanosas llanuras flamencas; trata de una superior semejanza impresionista, incluso metafísica, que provoca en la sensibilidad poética efectos semejantes. Unamuno decía: "¿Acaso el paisaje tiene un alma que pide liberarse?... ¿Acaso la llanura, donde quiera que se dé, tiene un alma idéntica y se manifiesta en sus liberadores del mismo modo?" Pero Unamuno también escribía a Machado: "La tristeza de los campos ¿está en ellos o en nosotros que los contemplamos?" Y éste es el otro factor explicativo de la visión verhaeriana: el temperamento. A pesar de su euforia ante el progreso y sus cantos entusiastas al futuro Hombre Nuevo y sus alardes de optimismo, que le valieron el nombre de "poeta de la energía"; a pesar de su clamorosa adscripción al simbolismo, que fué un movimiento alegre, Emilio Verhaeren fué siempre un romántico, por carácter y por formación prístina, y su inspiración osciló siempre entre la melancolía y la exaltación, entre el pesimismo y el mesianismo, entre la nostalgia anhelosa de la fe y la angustia agnóstica: exactamente como nuestros hombres del 98... Como observa uno de sus últimos biógrafos, "imprime a ciertas tentaciones y disposiciones de su naturaleza, que le arrastran irresistiblemente hacia la hipocondría y el pesimismo, una dirección que las sujeta a su control". Pero ese control se le escapa en su visión del paisaje, que es donde está la verdad de un hombre—y esto también lo han dicho los del 98—. Y en ella hay motivos suficientes para recordar y admirar al poeta visionario Emilio Verhaeren, precursor magnífico de la valoración literaria de la llanura.

E. S.



Con el título *Diario de un lector*, iniciamos una nueva sección en este número (pág. 25). La firmará Fernando Baeza, y recogerá, comentándolos, libros de interés o actualidad en España y en el Extranjero.



NO ESCRIBIRA MAS NOVELAS DE GUERRA

p o r r a f a e l p i n e d a

A Norman Mailer, «el más grande escritor de su generación», según lo cali-
icara Sinclair Lewis, le tomó de sorpresa
l éxito descomunal de su primera novela,
Los Desnudos y los Muertos» («The Naked
nd the Dead»). Hombre poco hecho al
anidoso juego literario, de una naturaleza
ampechana y risueña, a prueba de todo
alago, el despertar a la fama de la noche
la mañana—su libro ha sido traducido a
iete idiomas—fué como un alerta que él
o desatendió. Y cuando se hubiera podido
reer que iba a echarse a dormir sobre sus
aureles, Mailer, apabullado por la crítica,
ue lo elogió en el tono más alto, sacó sus
uentas consigo mismo y se llenó de repa-
os profesionales. Entre otras cosas decidió
e escribir más novelas de guerra para no
entar el aplauso fácil.

Con la pintora Galy Malaquais, la esposa
el escritor francés Jean Malaquais—éste
radujo al francés «Los Desnudos y los
Muertos»—, visité en Nueva York a Mailer,
migo íntimo de ambos. Galy se adelantó
decir que Mailer vivía por puro gusto en
n edificio destartalado al este de Green-
ich Village, y que tendríamos que subir
uatro pisos por una escalera que crujía
omo un barco yéndose a pique.

Mailer daba una fiesta para celebrar su
ompromiso con Adele, una muchacha hija
e padres peruanos y nacida en Nueva
ork, en quien el fascinante exotismo del
rópico se combina con la *pose* de una
odelo de la revista «Vogue».

Había un ambiente de ruda bohemia en-
arecida por las gruesas bocanadas de humo
ue se aposentaban, sin salida, en los rin-
ones. Mailer, sudando, la camisa abierta,
omando a Adele por la cintura, se acercó
saludarnos. A mí me preguntó en español
ómo estaba. Después me presentó a todo
mundo, entre otros a William Styron y
James Jones, autores de «Envuelta en
Oscuridad» («Lie Down in Darkness») y
De Aquí a la Eternidad» («From Here to
ternity»), respectivamente. Jones, que pa-
ece un campeón de lucha libre, con un
razalete de esmeraldas orientales («¡Son
uténticas!», gritaba) en el puño poderoso,
trabó en un juego japonés de resistencia
manos con una señora que también pa-
cía una campeona de lucha libre. Ambos
odaron por el suelo. El gentío, apretado
n los divanes contra un telón de fondo
pinturas abstractas, aplaudió con furia
la prueba volvió a repetirse, esta vez
on un nuevo voluntario, mientras Jones
nzaba enormes resoplidos y miraba hacia
dos los lados con cara de pocos amigos.

Días después de la fiesta, Mailer y yo
os vimos en un restaurante de paredes
biertas por retratos de personajes famo-
s de fin de siglo, en el «Blue Ribbon».
ailer se presentó con su característico
esaliño deportivo, la mano ancha y fran-
en el saludo, mientras el camarero, que
había reconocido, le ofrecía sus respetos.
Mailer no quería hablar sino de toros,
sus recuerdos veraniegos de España y
éxico. Pasó un cuarto de hora riéndose
los inútiles esfuerzos de Juanita, «que
nía cara de ángel y cuerpo de toro», por
antenerse en pie en un circo mexicano.
espués habló de un torero, «cuyo nom-
e prefiero dejar en paz», que al hacer
na gaonera la capa le cayó encima y lo
zo rodar por tierra con las piernas al
re.

—Esto es lo que se llama fiasco en el
te, el elemento cómico que hace trizas
l artista si éste no está suficientemente
eparado para las «sorpresas» alternativas
su misión.

Entonces fué cuando, después de señalar
actitud sofisticada de la nueva genera-
ón de escritores de Estados Unidos, en
osición a las generaciones anteriores, es-
cialmente la de los años de la depresión,
yos temas giraban todos en torno al papel
la sociedad en el mundo moderno, Mai-
se colocó a sí mismo en el banquillo
los acusados. Hablaba de prisa, agitan-
el vaso de *vermouth*, insuflándole a cada
labra una energía de probeta en ebulli-
ón.

—Lo de «Los Desnudos y los Muertos»
dijo—fué una cuestión de suerte. Cuando
se publicó había quince millones de hombres con una experiencia común de guerra. A ese número hay que agregar sus familiares y amigos, que querían saber lo que había pasado en el frente. Yo no hice otra cosa que expresar lo mismo que todos los soldados sentían.

Recién graduado en la Universidad de Harvard, Mailer, el muchacho oriundo de Long Branch, New Jersey, se alistó en las filas de combate. Sirvió como oficial de inteligencia, fotógrafo aéreo y riflero en Leyte, Luzón y Japón. Al terminar la guerra tenía veinticinco años y había escrito una novela terrible y desencantada sobre un grupo de soldados estacionados en Anopopei, una islita del Pacífico, a quienes una lucha sorda y miserable contra japoneses camuflados en la selva exasperó hasta la locura.

—Pero yo ahora he terminado con las novelas de guerra—confesó Mailer—, porque he llegado al convencimiento de que es un tema fácil de escribir.

Con tanta aprensión, Mailer escribió una segunda novela, publicada hace dos años, «Las Costas de Barbary» («Barbary Shore»), que tampoco le gustó.

—Es un libro malo—admitió resueltamente—. Me costó más trabajo que el primero, y tiene partes que son mejores; pero no me gustó.

Así caímos en la problemática de la creación literaria en Estados Unidos.

—¿Cuál sería su mayor dificultad?

Mailer dijo que, mientras en otras partes los temas estaban hechos, en Estados Unidos el escritor tiene que inventar un mundo con su propia lógica.

—Por supuesto, el escritor tiene dos modelos, ambos insatisfactorios para mi gusto: el tema social y el tema clásico. En la novela de guerra, es cierto, el tema está hecho: hombres cogidos en el riesgo de la muerte, una crisis social, y al mismo tiempo un público familiarizado con la situación. Por eso los libros de guerra han tenido tanto éxito. Pero yo quiero llevar los personajes a mis libros independientes de cualquier fórmula.

—¿Y has escrito otro libro?

—Sí; en este momento estoy sacando en limpio los originales de «El Parque del Venado» («The Deer Park»), una novela sobre gente de Hollywood, que no se menciona ni una sola vez, y que me gusta mucho más que las anteriores.

—¿Cuáles son las diferencias básicas entre la novela norteamericana y la inglesa?

—Nuestros escritores—respondió Mailer—tienen mayor crudeza y mayor ambición: quieren escribir grandes novelas. A los ingleses sólo les interesa escribir libros decentes. No crean ni un solo personaje que se pueda recordar.

—¿Es más importante el personaje que el tema?

—Seguramente—afirmó Mailer—. La novela se justifica por el personaje más que por la acción.

—¿Cuáles son los escritores de tu generación que te interesan?

—William Styron es el que tiene más talento. Es uno de los pocos que escriben literatura verdadera. James Jones y Ralph Ellison también tienen talento. Truman Capote es muy distinguido, pero su talento es limitado. En general, todavía no sé de nadie que haya llegado a la altura de un Heminway o de un James T. Farrel. Todos son promesas...

—¿Qué concesiones se hace en Estados Unidos a la idea del éxito?

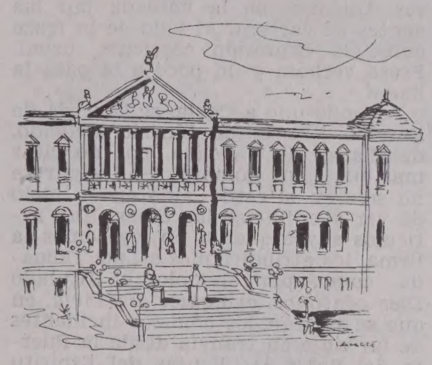
—Conscientemente, el escritor no hace ninguna—dijo Mailer—. Pero, quizás porque somos un país donde los extremos se tocan, aquí no se respeta al escritor porque sea bueno, sino porque hace dinero. En Europa no se concibe nada semejante. Piensa, por ejemplo, en el caso de Gide. Sin embargo, tenemos la ventaja de actuar más instintivamente, mientras que allá rige un formalismo tradicional.

—Y como individuo, ¿cuál es la actitud del escritor frente a su público?

—El novelista, naturalmente, presume que lo que a él le interesa le interesa al público. Un poeta o un pintor son especialistas en su género, con un público técnico. Pero el novelista quiere que lo entiendan todos, aun en esta época en que se presume que él es el protagonista en lugar de la sociedad.

Pero ahora se trataba de «protagonizar» un almuerzo. Y pasamos al comedor.

BIBLIOTECA NACIONAL



Cuando una publicación se titula a sí misma "boletín" pensamos que se trata de unas cuantas hojas formulariamente informativas y de poco interés fuera de los datos que cabe esperar de su cometido y especialización. A veces, hasta esos datos suelen ser trasnochados y pobres, en comparación con los de otros órganos informativos más vivos. Sin embargo, he aquí un Boletín que tiene la jerarquía de una digna e interesante revista: aludimos a la que, con aquel título, publica la Dirección General de Archivos y Bibliotecas. *Basta ojearla para advertir que esta publicación se hace con justeza, competencia intelectual y gráfica. Y algo más: con gusto y con fervor. Por eso es útil e interesante.*

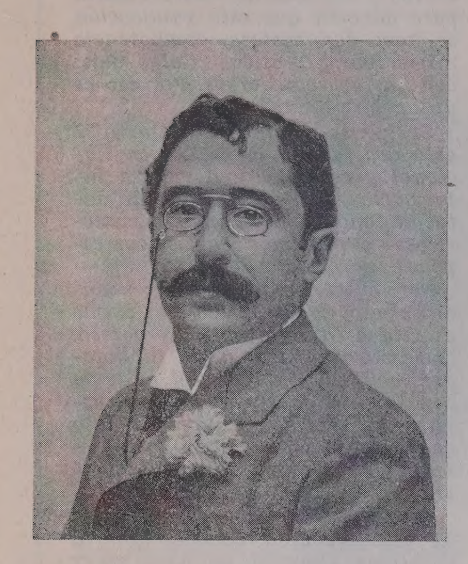
El Boletín *que lleva el número 27 está dedicado a la* Biblioteca Nacional *y contiene una valiosa información, con abundancia de datos de toda suerte—también numéricos — expuestos, cuando corresponde, por medio de gráficos.*

Pero el mérito, para nosotros más destacado, de este trabajo, es el que apunta a la reforma, al progreso, al servicio efectivo de la Biblioteca Nacional. No se trata el tema con la pesada veneración que inspiran los gloriosos panteones, sino con la pasión creadora que informa a la vida verdaderamente viviente.

Queremos esperar y esperamos de este trabajo, realizado por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, *el propósito resuelto de superar dolorosos fallos en nuestra gran Biblioteca Nacional, para hacer de ella una ayuda real y cordial a quienes sienten la necesidad de acercarse a los valiosos fondos de la Institución. Una ayuda como la que presta un amigo de los libros a quien comparte su misma pasión. Este afán creemos vislumbrarlo en las páginas de la revista que ha motivado este comentario. Creemos que no cabe más expresivo elogio para un trabajo de esta suerte, hecho por los profesionales a quienes el Estado ha encarecido, entre otras funciones, la de administrar las bibliotecas y archivos públicos.*

CARACAS

ANTOLOGIA *olvidada*



MARIANO DE CAVIA

Si hoy, en 1955, queremos gustar de la prosa, movida y ágil, de Mariano de Cavia, hemos de hacer un esfuerzo. Todos los escritores, incluso los más grandes, cuando media el tiempo entre ellos y nosotros, requieren, para ser comprendidos con todos sus aspectos y matices, que, si es posible, rehagamos imaginativamente el ambiente histórico y social en que sus obras se engendraron y lograron madura sazón. Ello es harto sabido. Aun el mismo *Quijote*, que tan hondo cala en las almas, lo exige. Se refiere en ocasiones a sucesos en nada o muy poco parecidos a los que en torno nuestro hoy ocurren, y a estados de conciencia, sentimientos, prejuicios, etcétera, muy diferentes de los que hoy nos animan. Nombra utensilios que ya no se usan y ropas que no se visten. La lengua y el estilo en que está escrito, asombrosos por su frescura y actualidad perenne, contienen, de vez en cuando, una que otra palabra y uno que otro modo de decir que chocan con nuestros hábitos de expresión.

Los escritores digo. ¿Cuánto más no ha de necesitar de nuestra colaboración el periodista?

El periodista vive como sumergido en lo efímero; no penetra, ni intenta penetrar, más allá del mundo ruidoso de los símbolos, por decirlo así, en que la realidad, compleja y lenta, se manifiesta cotidianamente. Se mueve entre ellos, los capta, los fija en las cuartillas. Posee una disposición particular de la mente para verlos.

No todas las personas que escriben en periódicos son por ello periodistas. Larra escribió en periódicos, y las más de las veces no fué periodista. En nuestros días, Azorín y Unamuno en periódicos dieron a conocer su respectiva obra. No siempre retuvo su atención el mundo de símbolos a que me he referido. Cuando más, lo tomaron de pretexto. Apenas les interesó.

Pero a Cavia sí, y mucho. En mi sentir fué el más grande periodista de su época, en la que los hubo excelentes, como Eusebio Blasco, Ferreras, Ortega Munilla y otros. Sus prosas no son sino un tejido de alusiones a sucesos políticos, sociales o literarios del día, de la hora... ¿Cómo apreciar el ingenio, el chiste y el tino con que están escritas si desconocemos las cosas aludidas? Los artículos de Cavia, sin este conocimiento previo, son mero gesto, algo inexpresivo y hasta grotesco, como la danza cuando no oímos, por una u otra causa, los ritmos y la melodía a cuyo son se ejecuta. Recobran, en cambio, casi su prístina lozanía y rigor después de habernos adentrado, mediante la lectura de un diario cualquiera de los que en la villa y corte se publicaban por el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX, en la España y el Madrid de Cánovas, Sagasta, Lagartijo, Frascuelo, Echegaray, Pradilla, Chueca, *Rosa la billetera*, Higinia Balaguer, los señoritos calaveras de Fornos, etc., etc. Se animan, y comprende uno al punto por qué Cavia fué tan celebrado y tuvo lectores en número crecido que le seguían y cambiaban de periódico si él cambiaba.

La labor de Cavia tiene tres facetas bien determinadas. Es en parte comentario satírico y festivo—jamás agrio y sañudo—de los acontecimientos de índole política y social que cada día traía consigo; en parte, crónica de la fiesta de toros; en parte, lección de castellano. Como pocas personas ignoran aún hoy, el comentario lo firmaba Cavia con el nombre y apellido propios; las crónicas de toros y las lecciones de castellano, con los seudónimos respectivamente de *Sobaquillo* y *Un chico del Instituto*, que pronto se hicieron famosos.

El estilo de Cavia es muy de su época. De la época del *Madrid Cómico*... Se escribía entonces, generalmente, una prosa formada de muchas digresiones y llena de modismos familiares, trasunto de la hablada por las gentes de carrera. Al lado de la frase culta, la expresión corriente, usual. Prosa verbosa y un poco a la pata la llana.

Leyendo uno a Cavia, se acuerda de Eusebio Blasco, de Sinesio Delgado, de Clarín, de Taboada, por no citar más que estos nombres. Se les parece no sólo en el estilo, sino en el modo de ver y enjuiciar las cosas. Hay artículos suyos que, si no leyésemos la firma, los atribuiríamos a Luis Taboada, como, por ejemplo, el titulado *Diez céntimos, cualquier distancia*, en que se relatan los cómicos incidentes de un viaje en tranvía desde la Puerta del Sol a las Ventas del Espíritu Santo, o a Clarín, como *Proyecto de ley* y *Non bis in idem*, dos divertidísimos comentarios a la pita que a Cánovas dieron en Madrid el año 1888 (1).

Se le parece. Hay con todo una cosa en Mariano de Cavia que le separa de ellos notablemente y que imprime tanto a su persona como a su labor periodística un carácter único, singular en extremo: su españolismo. Dicho de otro modo, puesto que tan españoles y patriotas como él eran los más de los publicistas de entonces: su manera de entender lo español y de querer a la patria. Se me figura que su españolismo no le nacía tanto de sentimientos inspirados por las grandezas de la historia patria como de oscuras reconditeces de su inconsciente que, al tomar forma de ideas, le hacían creer que la actitud española ante la vida, en contraste con la de los extranjeros, era la actitud más vital, más de hombres. Actitud semejante a la de su paisano el poeta Marco Valerio Marcial, que Cavia, buen latinista, tenía que conocer muy bien. Aquella que el de Bílbilis expresa en el epigrama 65 del libro X:

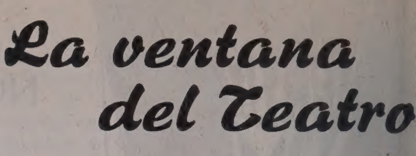
> "Cum te municipem Corinthiurum
> jactes, Carmenion..."

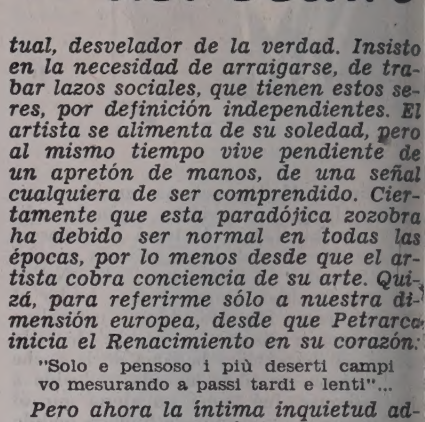
"Puesto que te jactas, Carmenio, de paisano de Corintios, ¿por qué me llamas tu hermano, a mí, nacido de celtíberos y conciudadano del Tajo?..."

JUAN MENENDEZ ARRANZ

(1) Los artículos citados pueden leerse en el libro *Salpicón*, editado en Madrid el año 1892.

VIDA EN CIERNE





La ventana del Teatro

DESDE hace años triunfan en nuestros escenarios, con poquísimas excepciones, obras de muy mediocre calidad. En cambio, y consecuentemente, las obras de los auténticos escritores, los que plantean problemas vivos, son desconocidos de nuestro público, y tan sólo algunas de ellas aparecen tímidamente por la puertecilla aventurera de un teatro de cámara.

Ante esta situación, los amigos del teatro se quejan amargamente, se duelen del poco gusto de las gentes, y en cierta manera se sienten envilecidos por este gusto que todo lo invade. En nuestra pobre sociedad, carente de ideas, carente de vida plena y generosa, los amigos del teatro continúan su esfuerzo artístico, solitarios, desentendidos del público, esperando que éste un día vuelva a ellos sus ojos. La disociación es profunda. Pero este público grosero, aparte de ser público, que en definitiva en su vida es lo superficial, lo episódico, es pueblo, es decir, el sustrato de una nación, la base primaria sobre la cual se eleva la vida creadora, y con ella —dramática certeza— la vida misma de los artistas. Estos, pasado su primer movimiento de despego, vuelven forzosamente la mirada a ese pueblo hosco, que les plantea la más terrible contradicción de su existencia. El artista contemporáneo vive sin suelo, nadando en el aire y, a la vez, con el deseo cada vez más urgente de pisar tierra firme. De aquí su cara un poco agria, su rostro preocupado. La vida artística, el mundo de las ideas son la más exquisita creación humana, el único regalo que el hombre se hace a sí mismo. Pero la vida, primariamente, son las cosas nimias que hacemos todos los días, las ocupaciones vulgares, los actos archirrepetidos. La vida consiste siempre en los mismos hechos, los mismos sucesos, que enlazados por el tiempo, arrastran una veta de emoción. Entre esta vida biológica —podemos llamarla así, a pesar de la redundancia—y la cultural debe haber siempre un lazo de unión, pues si no, se torna puro artificio. (Es la misma idea que se enuncia al decir que España, creación de los españoles, no está sólo en sus cúspides, esas ciudades-escaparate que son Madrid y Barcelona, sino sobre todo en el campo, en el pueblo aburrido, en los caminos polvorientos. Sin la provincia, Madrid y Barcelona no tienen razón de ser. A su vez, sin la cultura que sólo en las ciudades puede nacer y fructificar, la provincia caería en la desesperación; y, en efecto, cuando este flujo y reflujo se entorpece, la desesperación, la desbandada se hace patente.)

El escritor de teatro, pues, vive en íntima contradicción. Es decir, sufren íntima contradicción todos los artistas, todos los hombres de pensamiento. Piénsese, por ejemplo, en el desconocimiento que nuestro pueblo tiene de la pintura contemporánea, mejor dicho, de toda la pintura. El realismo ñoño, entontecido, de los cromos es su único patrimonio. Hay quien, en su superioridad, está muy contento con esto. Pero nunca el auténtico artista, el auténtico intelectual, desvelador de la verdad. Insisto en la necesidad de arraigarse, de trabar lazos sociales, que tienen estos seres, por definición independientes. El artista se alimenta de su soledad, pero al mismo tiempo vive pendiente de un apretón de manos, de una señal cualquiera de ser comprendido. Ciertamente que esta paradójica zozobra ha debido ser normal en todas las épocas, por lo menos desde que el artista cobra conciencia de su arte. Quizá, para referirme sólo a nuestra dimensión europea, desde que Petrarca inicia el Renacimiento en su corazón:

> "Solo e pensoso i più deserti campi
> vo mesurando a passi tardi e lenti"...

Pero ahora la íntima inquietud adquiere una característica muy peculiar: la de estar inserto el artista dentro de una sociedad de masas. Petrarca—un ejemplo—enriqueció el espíritu europeo. Enriqueció, por tanto, nuestras posibilidades vitales, aun las de aquellos individuos que no han oído jamás su nombre. En nuestro tiempo la civilización se ha extendido, se ha hecho casi universal, pero las ideas y la sensibilidad no se han extendido de igual modo, sino que más bien se han apocado. Para la inmensa mayoría de los hombres los valores culturales son sólo palabras huecas, cuando no, dado su agobio económico, una ironía.

El Arte, pues, no goza de pasaporte para vivir al margen de nuestra sociedad. El Arte es un exquisito compromiso entre el individuo y la sociedad, y sufre las vicisitudes de ambos. Pero a su vez la conciencia individual tiene una significación social. El Arte—y en el teatro lo vemos con especial claridad — sufre la crisis de los "todos". (Remito al lector al sugestivo esquema de Ferrater Mora: Crisis de los pocos: Sócrates; crisis de los muchos: Renacimiento; crisis de los "todos": la actual.) Es preciso hacer hincapié en esta idea de las masas...

La condición especialmente fronteriza del teatro es una ventana formidable para asomarnos a la crisis. (Todo Arte es fronterizo entre autor y lector, o contemplador, pero el teatro en grado máximo, porque añade la congregación, el grupo, la multitud, y a través de los actores presenta la creación en estado naciente. Se viene hablando desde hace tiempo de la crisis teatral, sin reparar que éste es un concepto típico de sociedad de masas. Se ha intentado siempre explicarla, y aun solucionarla, partiendo de motivaciones específicamente teatrales, lo cual es como colocar una pantalla o telón para no ver. Por supuesto que en la crisis teatral intervienen motivos exclusivamente teatrales, pero no son nunca los más importantes o, en todo caso, remiten inmediatamente a razones más profundas. Las explicaciones técnicas son siempre insuficientes. La técnica, cualquiera que sea, no da nunca razón de sí misma, sino que la reclama de la vida en torno. Es preciso salir de lo angosto; adiestrar nuestra mirada, como hace el marino, a los grandes espacios. De esta manera, con mirada generosa, llegaremos no a solucionar el problema de inmediato—ya pasaron los tiempos mágicos—, sino a comprenderlo: excelente base de partida para obrar en consecuencia.

Ateniéndonos a su conciencia, a su íntima vocación, el comediógrafo o el dramaturgo deberán escribir como si no hubiese crisis, pero sin perderla de vista. El escribir como si no hubiese crisis es la única baza entre sus manos para vencerla. Naturalmente, esto es perfectamente compatible con que a la vez en sus obras se plantee los problemas que el tiempo le impone, es decir, los síntomas de la crisis social. No sólo es compatible, sino también lo único honesto. Cuando el Arte enfoca los problemas de nuestra vida, lo ha de hacer limpiamente, como Arte, sin introducir tergiversaciones extrañas. Sólo así, atacando a la ola de frente, desnudándola de retórica, seremos sinceros con nosotros mismos. Sólo así aliviaremos de angustia nuestro futuro y podremos confiar en nuestra vida, que, cualquiera que sea el punto en que se halle, es siempre—¡maravillosa peripecia!—una "vida en cierne".

ALBERTO GIL NOVALES



EL NEORREALISMO ES... ¡ESO!

No estoy de acuerdo con el artículo —sin duda valioso— de Vintila Horia *El neorrealismo es un idealismo* (INDICE, abril 1955), en cuanto dice que se trata de una tardía ilustración de la filosofía de Hegel. Entiendo que, justamente, si algo vale el neorrealismo es en cuanto prescinde de la filosofía considerada como molde, corsete y esquema. Sin embargo, el título —excelente— contiene, aunque en sentido distinto del que le prestó el autor del artículo, una gran verdad. Claro que el neorrealismo, también desde mi punto de vista, es un idealismo, porque no es la realidad. La realidad, como la sombra —¡qué paradoja!—, es imposible de asir. Lo real es un "algo está ahí", informe, indefinible, inefable. En cuanto el hombre intenta apoderarse de lo real obtiene un producto moldeado por sus "prejuicios" — pre-juicios y prenociones —apercipientes que son sus pinzas para pescar sombras. Por lo demás, todo arte —realista o no— es artificio y, en cuanto expresión, retórica. Por tanto, no existe ni puede existir un verdadero realismo. Pero algo se puede hacer: y es tratar de aprehender lo real tomándolo como se nos ofrece, sin imponerle esquemas formulados y previos, sin patrones, moldes y, sobre todo, convencionalismos. La eliminación de todo esquema es imposible en términos absolutos. Sin embargo, el neorrealismo —al menos el que vale la pena— lo logra en términos relativos. De ahí que no sea atinado referirlo a una filosofía —marxista u otra—, salvo la mera actitud existencial. Y esto me parece verdad, incluso aunque los cultores del neorrealismo puedan creer que están haciendo otra cosa.

La cuestión es más sencilla y más complicada de lo que dice Vintila Horia.

Más sencilla porque el neorrealismo nace, en Italia, simplemente, como una rebelión contra el esquema artístico impuesto por el régimen entonces vigente. Porque llega un momento en que los esquemas ahitan. Cuando el esquema oficial quebró, los artistas se lanzaron, hambrientos de sinceridad, a tratar los temas vedados. Les hastiaba que el hombre italiano fuese siempre un soldado del futuro Imperio romano. Entonces buscaron al hombre tal cual, en mangas de camisa, gesticulante y comedor de "spaghetti". Se apartaron de las vías solemnes y se metieron en las callejuelas sórdidas y fotografiaron fachadas leprosas y figones. Veo en "Cinema, teoría y estética del arte nuevo", de Villegas López, pág. 249, que la primera película neorrealista se hace bajo el fascismo (1942), y fué prohibida. Se trata de *Obsesión*, de Luchino Visconti.

Más complicada la cosa porque el neorrealismo, por mera avidez de verdad, de sinceridad, fué premiado con un hallazgo prodigioso y —creo— inesperado: descubrió la realidad tal cual, desconcertante, absurda, terrible y —a la postre— profundamente alusiva al misterio del hombre —del hombre yo, el hombre tu-puesto ahí. Este hombre, en su desnudez de esquemas, resultó ser bello y mágico. Surgió, al mismo tiempo, un arte más concretizador que cualquier otro, más singularista y, por tanto, más rico en contenido. Con respecto a las cosas, los geniales descubridores del neorrealismo, incomparables, fueron Adán y Eva porque nacieron adultos — caso único—y, en cierto instante, abrieron los ojos, sencillamente, de par en par. ¡Qué loca y sabrosa maravilla! Y, más tarde, consumada ya su tragedia, su pecado, descubrieron con asombro primigenio la vida del hombre: prodigiosa, atroz, amarga, ¡y tan misteriosa!

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

La Feria del Libro

Como en otras primaveras se ha abierto este año la Feria del Libro, organizada por el Ministerio de Información y el Instituto del Libro Español.

Un gran certamen en el que la industria editorial española exhibe una positiva pujanza. Porque constituye una realidad cierta que, con todas sus dificultades, los editores españoles representan una potencia de intereses económicos muy importante. La vasta muestra del Paseo de Recoletos lo prueba, así como las cifras de miles de títulos editados y los 300 millones y pico de pesetas a que asciende la exportación de libros.

Sin embargo, los editores, interrogados con motivo de la Feria, acerca de la marcha de su negocio, se quejan de que las ediciones en España, salvo casos especiales, no pasan de los 2.000 ejemplares. ¿Es caro o barato el libro? En relación con los espectáculos, por ejemplo, el libro es barato. Una entrada de cine cuesta 25 pesetas. Una novela del tipo corriente, editada en volumen encuadernado, con buena presentación, vale unas 60 pesetas. Por otra parte, en comparación con los precios extranjeros, el libro español no es caro. Pero si lo es si se tiene en cuenta el poder adquisitivo medio de las personas que consumen libros. Esta es la verdadera cuestión.

Un aumento de las tiradas abarataría el libro. ¿Es factible este aumento? Los editores dicen —y en ello están todos conformes— que cada año se venden y se leen más libros en España. Es un dato optimista. En todo caso, no hay duda: en cuanto a volumen, el libro español pasa por un buen momento. Se escribe y se publica mucho, más que nunca.

PARIS

DOS DRAMAS Y UNA MISMA TRAGEDIA

Moi, je peux dire non encore à tout ce que je n'aime pas.
J. Anouilh, *Antigone*.

El panorama teatral de París es siempre rico en perspectivas, tan desconcertantes a veces como cautivadoras las más. Una asistencia a las salas parisinas en plena *saison* es estimulante en grado sumo para quien, desde el asfixiante clima nuestro, ama el teatro. No es que todo allí sea admirable ni siquiera discreto; es algo más: un rebullir, una fiebre de creación y de tentativas, un acechar, por veredas a veces muy distanciadas, la altísima cima.

Varios espectáculos de indudable atractivo se ofrecen por estos días en las carteleras. Ahí están, por ejemplo, los Pitöeff, creando un clima de refrenada y exquisita emoción, con esa obra casi milagrosa que es *Las tres hermanas*, de Chéjov. (No se ha dicho —lo ignoro al menos— que sin este drama *La herida del tiempo*, de Priestley, no existiría.) O Barrault, con sus espectáculos perfectos — Molière, Giraudoux, Chéjov también —; o *Yerma*, escueta, potente, aun sin la magia de su idioma natal... Diversos géneros, como siempre, ofreciéndose a todos los posibles puntos de vista.

DESDE UNO DE ESTOS —el de su profundo mensaje para el hombre de hoy—, con un juicio de valor que sólo cuenta desde él, me atrevería a señalar dos dramas como los más importantes de la temporada. Me refiero a *Las brujas de Salem*, del americano Arthur Miller, que se representa (desde el 16-II-1954) traducido y adaptado por Marcel Aymé; y *Port-Royal* (8-XII-1954), de Montherlant. Ambas obras divergen completamente en cuanto a trama, técnica, ambiente, intención inmediata... Pero poseen, creo, un punto de partida común, antes de separarse en ángulo tan abierto. Justamente, ese punto común en que reducen todas sus diferencias es el que me propongo comentar.

Asistimos en *Port-Royal* al momento en que son dispersadas las monjas rebeldes de la famosa abadía (26-VIII-1664). El arzobispo Péréfixe trata de persuadir por última vez a la comunidad, que, alentada por sor Angélica de San Juan, sobrina del «gran Arnauld», se niega en redondo a firmar el formulario que sellaría su reingreso en la grey católica. Nada más y nada menos que esto: un solo y larguísimo acto —apenas tolerable, incluso, para los circunspectos clientes de la Comédie Française—, un perorar de monjas, de interés psicológico y doctrinal, y una espectacular entrada del arzobispo —al que el actor carga de torpezas que no le atribuyó Montherlant— con su decisión tajante. Un drama, en suma, que brota del enfrentamiento de unas cuantas voluntades, con un juego escénico magro, inexistente casi; un proceso dialéctico que, si muchas veces pasa, glacial y transparente, ante el espectador, sin rozarle, otras —las menos— se arremolina y lo arrastra con una emoción a la que no es del todo ajena esa genial comedianta que es Annie Ducaux.



¡BIEN DISTINTO ES TODO cuanto ocurre en las tablas del Sarah-Bernhardt! Alaridos — que no gritos —, arrebatos de posesas, suplicios, azotes, prisiones y, para remate, cadalso. Tres horas durante las que el espectador se ve sumido en una absorbente violencia, en una emoción incontenible, magistralmente graduada por Miller. (Escribo impresionado de cerca por esta obra, sin haber salido, temo, de su atmósfera alucinante. Es, quizá, el mejor momento para juzgar —en contra de lo que piensa un importante sector de la crítica, demasiado imbuído de severidad judicial—, porque en el balance crítico no es legítimo descontarle al artista su mayor o menor capacidad de sugestión.) Sería imposible reducir a proporciones discretas las líneas argumentales de *Las brujas de Salem*, sin que se perdieran los mil y un detalles que la enriquecen. Escénicamente, la obra carece de aquellas audacias (sólo relativas) que sorprendieron en *La muerte de un viajante*: el nuevo drama de Miller avanza a

(Continúa en la pág. siguiente)

(Viene de la página anterior)

través de cuatro macizos actos, servidos por una escenografía extremada en punto a realismo. En cuanto a la técnica, también ha renunciado a aquellas intrépidas traslaciones en tiempo y espacio de su primera obra, que añadían un valor — ¿desvalor? — funambulesco al juego escénico. Ahora la técnica es más pura por cuanto Miller apela sólo a recursos de índole dramática. El proceso interno del drama es un ir y venir de la lanzadera dialéctica, urdiendo una trama angustiosa *que se halla siempre en trance de desenlace*; y siempre, cuando éste parece llegar—podría acaecer ya en las primeras escenas—, un golpe maestro pone de nuevo en marcha el mecanismo, y el proceso dramático—y jurídico—continúa, con un grado más de tensión emotiva. La venganza de una adolescente contra la esposa del hombre que fué su amante es el motivo que desencadena el drama. La venganza iba a ser tomada por vía de conjuros; la sesión «diabólica» es descubierta, y Abigail Williams y las amigas que la acompañan inventan una excusa de consecuencias insospechadas: se dicen víctimas de embrujamiento; y ante el Tribunal encargado de combatir la presencia de Satán van acusando a supuestos «embrujados» de Salem que, a su vez, pasan a otros el tanto de culpa. Algunos, por sugestión, confiesan imaginadas familiaridades con el Averno; otros, los más, las aceptan cínicamente, como medio de escapar al castigo—«porque la Iglesia quiere que el pecador se arrepienta y viva»—, pero han de acusar a su vez. La ola de recelos y calumnias alcanza a todos; los que se rebelan dignamente contra aquella locura colectiva son llevados al cadalso. Todos son víctimas de una situación de base falsa y de consecuencias trágicas; hasta el mismo Tribunal, que llega a dudar de su justicia, y a cuyos escrúpulos pone fin esta impresionante afirmación del presidente: «No está escrito en ningún sitio que los jueces sean infalibles, y puede que yo me haya equivocado. Pero está escrito en la ley que las sentencias de los jueces deben ser ejecutadas.» Uno tras otro, van desapareciendo los más nobles personajes del drama, y el telón cae cuando el protagonista, John Proctor, después de una lucha con su conciencia, marcha al cadalso, renunciando a la falsa confesión que, automáticamente, le abriría las puertas de la cárcel.

ADMIRA LA HABILIDAD CON que estos dos ingenios, tan distantes y distintos, Miller y Montherlant, han sabido estribarse en un problema local, nacional si se quiere, para crear dos dramas que se mantienen por sí solos, sin la apoyatura del hecho que les ha permitido nacer. Porque la dialéctica de *Port-Royal* es demasiado transparente para que no se vean bien de bulto las recientes rebeldías antijerárquicas de los sacerdotes obreros. Y bajo la tragedia de Miller (acusaciones, desconfianzas, palos de ciego) se percibe con claridad—un ilustre crítico me lo hacía notar—el mac-carthysmo norteamericano y sus dramáticas secuelas políticas.

indice

Aunque estos dos dramas fueran sólo eso, un reflejo, un traslado literario de los problemas nacionales mencionados, quedaría muy justificado el interés que despiertan, por el hecho de que todos los acontecimientos del mundo se hacen cada día más estrechamente solidarios. Más éstos, ya que, a pesar de no haber tenido consecuencias fuera de las fronteras en que nacieron, se han producido en el seno de dos entidades supranacionales: la religión católica y el frente anticomunista.

PERO ES EL CASO QUE *Port-Royal* y *Las brujas de Salem* son algo más que dos dramáticos episodios de nuestros años; bajo las peripecias, el espectador percibe el denodado esfuerzo de los autores por llegar a la raíz del problema más angustioso del hombre: el del ejercicio insobornable de la libertad. Sorprende de qué modo tan maravillosamente similar dos escritores tan diversos han percibido el problema y lo han planteado en la escena. En ambos dramas, el abandono culpable de una ortodoxia—católica en Montherlant, protestante en Miller—; en ambos, la convicción, por parte de los acusados, de ser víctimas del grosero error de unos jueces inapelables y revestidos de todo el poder ejecutivo. Y es asombroso cómo este poder se siente más interesado por las formas que por la conciencia de los acusados; ellos juzgan más que una peculiar disposición de las almas, una actitud exteriorizada de rebeldía. Por tanto, los rebeldes han de firmar un documento tangible y legible por los demás, que selle formalmente—esto es lo que importa—el abandono del error.

PLANTEADAS ASI LAS FUERZAS, es lógico, tanto en *Port-Royal* como en *Las brujas de Salem*, que los acusados sean tentados por la idea de que su firma es intrascendente o, al menos, irresponsable. He aquí un momento que condensa, creo, en el primer drama, los términos del problema. Dialogan sor Angélica de San Juan y sor María Francisca de la Eucaristía, a propósito del cuestionario que les ha sido sometido por el arzobispo para su firma.

Sor Francisca.—¿Por qué hacer depender la suerte de nuestro monasterio de una firma que no cambiará nada las cosas, sino que nos dará la libertad de espíritu precisa para consagrarnos a lo que es nuestra única misión en la tierra: la contemplación, la oración, la caridad y la penitencia?

Sor Angélica.—El punto debatido, objeto de tanto tumulto, no afecta a la fe y carece de importancia. Razón de más para que sea un horrible crimen poner unas almas simples, pero que quieren obrar sólo de acuerdo con su conciencia, en la necesidad de tomar partido en una cuestión que ignoran y que importa tan poco; y en el caso de que no firmen, apartarlas de Dios y de la Iglesia; un horrible crimen querer dar a almas inocentes la convicción de que son en extremo culpables. Ahora bien, firmar es adherirse a ese crimen, y por eso no queremos firmar.

ESTAS PALABRAS PODRIAN SER pronunciadas, *mutatis mutandis*, por cualquiera de los reos en *Las brujas de Salem*. También aquí se trata de una cuestión formularia, hasta el punto de que el pastor Hale, que de acusador ha pasado, convencido de la inocencia de los inculpados, a ser su defensor, pronuncia ante los jueces estas palabras: «Me he preguntado si estaría permitido a un ministro de Dios recomendar a estos inocentes que mientan para salvar su vida.» Un mismo clima y una misma tensión: hombres y mujeres que deben violentar su conciencia—asentada en el error de *Port-Royal*, en la verdad en *Las brujas de Salem*—con un acto aparente. El lector percibirá con claridad la identidad de climas en ambos dramas si lee estas frases que pertenecen a las últimas escenas del drama de Miller. Elisabeth Proctor se entrevista con John, su esposo, para cumplir, bien a su pesar, una recomendación de los jueces: impulsar a su marido a que firme; en el temor de éste a la muerte encuentra su gestión buen aliado.

John.—¡No soy digno de ir al martirio! Es una recompensa que no he merecido. Es necesario que mañana, ahora mismo, pueda decir todo el mundo en Salem: «Proctor es un cobarde que ha salvado su vida a cambio de una falsa confesión.»

Elisabeth.—A pesar de ello, hasta el momento, no has querido confesar.

John.—Es la rabia lo que me ha impedido hablar. Es duro mentir a tales perros. (*Pausa.*) Querría tu perdón, Elisabeth.

Elisabeth.—No está en mi mano concedértelo.

John.—Que mueran los que nunca han mentido, para conservar la pureza de su corazón. Por mi parte sería una mentira orgullosa que no podría engañar a Dios, ni impedir que la cólera de Dios caiga sobre mis hijos.

Proctor firma. Los jueces se muestran jubilosos, pero he aquí que el reo se apodera del documento y lo hace pedazos.

Danforth.—Proctor, debéis darme vuestra confesión.

John. No, no; he firmado. Me habéis visto firmar. No necesitáis este papel.

Danforth.—Nos hace falta la confesión firmada.

John.—Habéis venido, decís, para salvar mi alma. Ya está: he confesado. No me pidáis nada más.

Danforth.—De nuevo os lo digo: vuestra confesión carece de valor sin vuestra firma... Explicaos más claramente, Proctor. ¿Por qué no queréis?

John.—(*En un grito.*) Porque es mi nombre. Porque no tendré otro en toda mi vida. Porque miento y firmo mentiras. Porque no soy digno del polvo que han levantado los pies de los que ya han sido ahorcados. ¿Cómo podría vivir sin mi nombre? Os he dado mi alma; dejadme vos mi nombre.

Danforth.—Sea; seréis ahorcado.

Y la ejecución no se hace esperar.

NO ES CAPRICHOSA LA FRASE de Anouilh que encabeza este artículo. Si no me engaño, el admirable autor de *Antigone* ha sido el primero, con este drama precisamente—no olvidemos el carácter simbólico del mensaje que Anouilh lanzaba a la Francia ocupada, por boca de la hija de Edipo—, en alumbrar el magno problema a que nos referimos, el problema de decir *no* cuando la conciencia dice *no*, en un mundo que asiste a la retirada vertiginosa de la libertad. Anouilh lo ha alumbrado en el teatro, y le ha dado, después, forma perfecta en su drama *L'alouette* (1953). En ésta, como en las obras comentadas, asistimos a un acorralamiento del albedrío—injusto o justo—, a la exigencia de signos externos de sumisión, al doblegamiento formal de las conciencias puestas en una encrucijada que lleva, por un lado, a la autodestrucción moral, al asentimiento sin adhesión, y, por otro, al suplicio o a la muerte. Estos tres grandes escritores—Anouilh, Montherlant, Miller—alzan sus voces, tan diferentes y acordes, para denunciar un nuevo paso de Belial en su conquista del mundo, esa conquista alucinadamente imaginada por Huxley en su *Ape and Essence*.

LAS OBRAS QUE ESTOS DIAS se ofrecen en el Sarah-Bernhardt y en la sala del Luxemburgo, sacuden con violencia el espíritu de los espectadores, porque en ellas se dramatiza uno de los signos más aparentes del Anticristo.

FERNANDO LAZARO • CATEDRATICO DE SALAMANCA

CONCURSO LITERARIO

El Ayuntamiento de Bujalance (Córdoba) convoca un concurso, bajo el patrocinio de la Diputación de la provincia, en homenaje a la memoria del pintor Acisclo Antonio Palomino de Castro Velasco, nacido en la localidad, para premiar el mejor trabajo biográfico sobre el artista.

El tema es el siguiente: "Vida de Acisclo Antonio Palomino, el historiador, el pintor; descripción y crítica de sus obras". El premio único será de 10.000 pesetas. Los trabajos, inéditos, sin límite de extensión, deberán presentarse, en la forma usual, antes del 15 de septiembre del año corriente, en el Ayuntamiento de Bujalance (Córdoba).



DON RAFAEL VILASECA

Pocos sabrán en el mundo de las letras quién era don Rafael Vilaseca y, precisamente por eso, queremos dedicarle un recuerdo, porque quizá representa al escritor casi desconocido que se acerca a la literatura con una obra indecisa, insegura, que permanece en el umbral sin entrar decididamente, que compone con otros muchos una zona literaria difusa y que constituyen la inmensa tierra de las aproximaciones indispensables de la que surgen y sobre la que se asientan aquellos que están destinados a quedar.

Don Rafael Vilaseca pertenecía también al mundo del diletantismo que nos deja cosas, dignas cosas de aficionado, discretas aproximaciones a la poesía, a la novela, a la crítica musical... Concretamente, había ejercido la última en un diario madrileño durante algunos años y él mismo se quejaba de que, a pesar de ello, los jóvenes no le conocían; apenas tampoco los de su tiempo.

Típico levantino, gozador de bienes inmediatos, poseía un esteticismo extenso y poco riguroso, a veces vacuo y de primer grado, a veces más fino y formado. Entendía de arte, con esa expresión que casi nunca se sabe qué encierra y qué significa, pues en ocasiones, aunque parezca paradójico, se pretende llenar con el arte una tremenda e irremediable vaciedad.

Le atemorizaba la vejez o, al menos, no quería hacer vida de viejo. Iba al café todos los días y los amigos y conocidos decían que moriría allí; casi ha muerto allí. Se veía en don Rafael Vilaseca el espectáculo de la supervivencia literaria, la imposibilidad de remontar una época determinada, el afán de estar al tanto sin poder estarlo. Y, sobre todo, la vuelta atrás, el aprecio de lo que ya pasó y la incapacidad de reconocer valores que no fueran históricos. Todo le parecía mal. Se le preguntaba: "¿Qué tal le parece ese poeta?" Y respondía invariablemente: "Muy malo", con un tono cascado y chillón.

Estaba ya ajeno a cuanto le rodeaba y, sin embargo, quería estar presente, que se contara con él, deseo legítimo y a veces conmovedor. Su presencia relativa, un tanto forzada, se nos presentaba tierna y dramática y nos inspiraba un profundo respeto. Provocaba, sin embargo, algunas irritaciones, se le consideraba fuera de lugar y tenía que escuchar algunas impertinencias, aunque contrarrestadas por el cariño general. En una ocasión, García Nieto le llevó a una sesión poética y su poesía sonaba ingenua y trasnochadamente, curiosa paradoja en los hombres que se consideran muy vividos y luego conservan un alma de adolescentes y sus aventuras siempre son horteriles, dicho sea con respeto para ellos y para los dependientes de comercio, ya que el lenguaje es pobre y hay que echar mano de expresiones provisionales. Contaba aventuras que creía muy interesantes y quizá eran como sus versos apenas balbuceados y ecos de otros muchos, aunque a veces las influencias fuesen buenas, pues era un hombre bien educado literariamente y un verdadero universitario. Pertenecía al Cuerpo de Archivos y Bibliotecas.

Había presentado una obrita a una de las últimas convocatorias del concurso de novela corta "Café Gijón". Era una novela nostálgica, en la que el hombre viejo — no lo era mucho, por otra parte, aunque sí consumido— que tiene algún presentimiento de la muerte se vuelve hacia su niñez y recuerda los tiempos felices. Los huertos levantinos estaban recordados con luminosidad y ternura.

Por el contrario, en la "Gijonada" había querido hacer una especie de semblanzas en alusiones breves, que pretendían estar versificadas, sobre los jóvenes escritores y poetas. Eran versos torpes y balbucientes, que ni siquiera tenían la gracia de lo ingenuo. En los homenajes tampoco fal-

(Continúa en la pág. siguiente)

LA DEFENSA DE OCCIDENTE

FRIBURGO

ERNST ROBERT CURTIUS

Uno de los libros más citados y labados en los últimos años por los ispanistas de los países de lengua spañola ha sido el de Ernst Robert urtius, "Literatura europea y Edad ledia latina". Alguien lo clasificó ene las obras más importantes del prente medio siglo. Sin embargo, caría preguntar: aparte de lo referen- a la investigación científico-literaa, ¿merece realmente las alabanzas la importancia que se le concede? abrá quien arguya que el mérito de obra consiste precisamente en la arte de investigación. El propósito de urtius es, ciertamente, un propósito lológico. Mas, al parecer, no es ésta 1 última finalidad. "Mi libro—escri- en el prólogo a la segunda ediión, de cuya reciente aparición daos noticia—no ha nacido de fines uramente científicos, sino de la precupación por la conservación de la ultura occidental. Hace el intento de uminar con nuevos métodos la uniad de esta tradición en el espacio y n el tiempo. En el caos espiritual del resente se ha hecho necesario, y mbién posible, demostrar esta uniad. Esto sólo puede hacerse desde n punto de vista universal. Este lo frece la latinidad." La filología sir- de método, tiene una función anlar. Su misión defensiva es tan acuante que Curtius ha querido elevarla la categoría de una ciencia exacta. La geometría—dice—demuestra con guras, la filología con textos. La maemática puede gloriarse con derecho e su exactitud. Pero la filología es mbién capaz del rigor. Ella debe frecer resultados verificables." ¿Se an atenido meramente a estas asiraciones los filólogos hispánicos? in duda alguna ha sido la contriución metódica la que ha despertado intas y tan altas alabanzas. El preupuesto—o, por mejor decir, el obtivo—filosófico-histórico es tan disitible y dudoso como las tesis de erdiaev y de los "partidarios" de la dad Media con misiones presentes y tturas. Las utopías *retrospectivas* ueden servirle de inspiración a un ermann Hesse para escribir su "Jue- de abalorios". La situación actual gue siendo la misma y su conciencia se modifica con idilios e ingenuiades.

Pero volvamos a Curtius. Como conibución metódica a la ciencia liteıria se ha considerado su investigaón de los "tópicos"—de la que dice ayser que está en trance de converrse en rama especial de la ciencia la literatura.

¿Qué es un "tópico"? "En la antiıa construcción teórica de la retóca—escribe Curtius en el capítulo 5, ıgina 89—es la topología el almacén. encontraban allí pensamientos del po más general: aquellos que coientemente podían ser aplicados a do discurso y a todo escrito. Todo escritor, por ejemplo, debe intentar *armonizar* favorablemente al lector. Con este fin se recomendó hasta la revolución literaria del siglo XVIII una discreta entrada. El autor tenía entonces que conducir al lector hacia el objeto. Para la introducción (exordium) había una determinada topología; igualmente para la conclusión. Fórmulas de discreción, de introducción y de conclusión se exigían por doquier. Otros topos son utilizables solamente en determinados tipos de discursos: en los discursos forenses, etcétera." En la topología se oculta también lo humano y lo divino. (La expresión alemana es "topik", que más que topología podría traducirse por topografía, que es de lo que en realidad se trata en el libro.) La investigación y colección de los *topoi* es sin duda alguna interesante. Pero la interpretación de la topografía, un poco caprichosa. ¿Es que ha de reducirse lo general humano al inconsciente colectivo? El capítulo dedicado a la exposición del topos *puer senex* concluye: "La coincidencia de testimonios de tan diversa fuente nos indica que se encuentra aquí un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo en el sentido de C. G. Jung. Tales protoimágenes habremos de encontrarlas una y otra vez. Los siglos de la antigüedad romana tardía y de la antigüedad cristiana están llenos de visiones que muy frecuentemente sólo pueden ser entendidas como proyecciones del inconsciente" (pág. 112). Se argüirá que, sin embargo, esta topografía es inexpugnable: los *topoi* están ahí, son verificables. Su tránsito lo ha fijado la más rigurosa investigación filológica. Pero, ¿hasta qué punto es lícito a la filología traspasar sus límites y servir de instrumento de confirmación de hipótesis no filológicas? "No es engrandecer sino empequeñecer las ciencias el confundir sus límites", escribió Kant. La reducción de los *topoi* al inconsciente colectivo no se coloca muy lejos del estilo de comprensión de Wilhelm Scherer. De él procede la fórmula de aclaración de una obra literaria a partir de la toma en cuenta de lo "heredado, lo aprendido, lo vivido". En su "Poética" (1885-88) entiende lo heredado como un capital consistente en "productos acumulados" que el poeta encuentra. Estos "productos" los entiende Scherer como "materiales", igualmente "formas", que el poeta o el creador toma de la tradición.

Para Scherer era ejemplar el método de las Ciencias Naturales; Curtius no está lejos de semejante admiración. Interesante resulta también llamar la atención sobre la finalidad última de la historia literaria en Scherer. Para Scherer la historia literaria debía convertirse en parte de una ciencia histórica general comparada que desenvolviera una imagen total de "aquello que somos y significamos" y que expusiera, así, "un sistema de ética nacional". ¿No podría llamarse la finalidad de Curtius, al menos la intención, un sistema de ética *política* occidental? En las primeras líneas del capítulo primero habla Curtius de los inconmensurables progresos que desde el siglo XIX ha logrado el conocimiento de la naturaleza. "Tales progresos han modificado las formas de vida y han abierto nuevas posibilidades, de imposible medida. Menos notorios, porque son menos perceptibles, son los progresos del conocimiento histórico. Estos no varían las formas de vida, sino las formas de pensar de aquellos que toman parte en la historia. Y estos progresos conducen a una ampliación y esclarecimiento de la conciencia. La acción de este proceso puede ser a la larga de significación para la solución de las tareas prácticas de la humanidad. Pues el más grande enemigo del progreso social y moral es la torpeza y la estrechez de la conciencia..." (pág. 13).

El lector interesado puede acudir a R. Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea*, Austral, 1946, pág. 118 y sigs. En la nota sobre la fábula del raposo y el cuervo en el Arcipreste de Hita y en el infante Juan Manuel encontrará una brevísima alusión a trabajos de Curtius. La nota deja en claro uno de los frágiles aspectos de la "topografía", de la que venimos dando noticia. (La reseña de María Rosa Lida en la N.R.F., 1949, muy detallada, es bastante demoledora.)

Pero el espacio para esta crónica se acaba y no hemos alcanzado a llamar la atención, como quisiéramos, sobre otros detalles de la obra que afean el conjunto. Queden indicados apenas: 1) Curtius fundamenta su tesis en Toynbee, a quien acata dogmáticamente, sin poner a prueba un relativismo, sobre el que monta toda una interpretación absolutista de la historia europea. Del pensamiento filosófico-histórico de Curtius al pensamiento filosófico-histórico de los tomismos sólo hay un paso: cuestión de matices. 2) Igualmente apoya su tesis en Bergson y en C. G. Jung, cuya fragilidad es moneda corriente en la filosofía contemporánea. 3) Las alusiones a la filosofía contemporánea (a la filosofía de la existencia), por ejemplo, a la que le reprocha su ahistoricidad (cuando justamente es esta filosofía la que más ha puesto atención a la historicidad), son de un simplismo y de una superficialidad sorprendentes en un hombre que se impone exactitud y rigor en su tarea. 4) Caprichosas son sus enojadas defensas previas a tesis filosóficas: si tal teoría es criticada, ¡pues que el crítico la reemplace con una mejor!

Pero estos lunares no quitan mérito al libro, que está escrito con gran claridad y que tiene la gran virtud humana de suscitar adhesiones y rechazos, admiración y encono. En fin, quien lo lea se dará cuenta de que se trata de la defensa del Occidente que por mano de Curtius hace la filología. Sólo que las defensas y los ataques siguen dejando al Occidente vacilante entre el poder internacional, la técnica y el desconcierto. Curtius es un gran crítico literario, pero como defensor de la cultura occidental es un pésimo filósofo de la historia. El mundo actual no lo escucha, no porque le falte oído al mundo, sino porque la voz resuena en otra nave: la de los utopistas rezagados. Spengler, como pulsador del tiempo, sigue entusiasmando. Y es porque parece que la atmósfera de hoy está impregnada de negatividad. Quien la divisa hace temblar las fibras más ocultas de la conciencia histórica de nuestros días.

R. GUTIERREZ GIRARDOT

Friburgo, marzo 1955.

DON RAFAEL VILASECA

(Viene de la página anterior)

ba su soneto, y así conocemos los ıe dedicó a Azorín, a Benavente y a ntes Obrador, con motivo de un ınquete. Había escrito también coedias, zarzuelas y adaptaciones de oras clásicas; pero, si no estamos uivocados, no logró verlas en escea. Hace un par de años le vimos sur a una azotea, a hombros de un nigo joven y fuerte, para no perder- una reunión de escritores y pintos. Como dijimos, vivía alrededor de literatura, pero no llegaba a figur en el censo, pues hay algunos que nsiguen existir, a fuerza de malos, ero que tienen real presencia, y él taba ya sólo como una sombra.

USEBIO GARCIA-LUENGO



☆

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DEL FRANCES

España es el segundo país del mundo en cuanto a traducciones del francés, por lo que se refiere al año 1953. El Japón tradujo 319 títulos; España, 318; Italia, 261; Alemania, 216; el Reino Unido, 169; los Estados Unidos, 165; el Brasil, 109; Yugoslavia, 100; Portugal, 76; la Argentina, 75; Suiza, 69; los Países Bajos, 53; Bélgica, 50, y Polonia, 45. Si sumamos la cifra de España con la de la Argentina, resulta ser el español el idioma que más traduce del francés. Esta lengua concurre con 2.316 títulos a las versiones que se efectúan en todo el mundo, las cuales ascienden, para todos los idiomas, a 18.139 títulos, según el Index Translationum que viene editando la U.N.E.S.C.O. desde el año 1947.

Los datos citados provienen de la Bibliographie de la France.

REPLICA *a* RAFAEL MORALES

En el número 78 de INDICE (marzo, 1955), Rafael Morales hizo la siguiente declaración:

"Mi poesía arranca principalmente del Lope de los sonetos. Quevedo también pesa en mi obra. Precisamente, éste es el único poeta que influyó en mis ya casi populares "Poemas del toro", mi primer libro, escrito a los veintiún años."

Después de citar unos versos de Quevedo, Rafael añadía:

"Y a propósito, algunos críticos poco preparados han querido ver en mis "Poemas del toro" influencias de Miguel Hernández. Por lo visto no han leído a Quevedo, poeta del que arrancamos los dos. El que sí ha influido mucho en mi formación ha sido Vicente Aleixandre."

Yo fuí uno de los críticos que, en una nota publicada en *Informaciones* —no recuerdo la fecha—, acerca de "Canción sobre el asfalto", recordé la influencia de Miguel Hernández en los "Poemas del toro". Al hacerlo así no quise descubrir nada. Otros críticos, antes que yo, la habían señalado ya. Por otra parte, esto no puede ser un mérito para nadie, puesto que es algo que está al alcance de cualquiera. No me explico el interés que tiene Rafael Morales en ocultar la influencia de Miguel después de reconocer públicamente tantas otras. Si Vicente Aleixandre pesa en su formación, como asegura, Miguel no le va a la zaga.

Antes de continuar quiero decir que con todo cuanto yo pueda apuntar acerca de la influencia de Miguel en los "Poemas del toro", no intento disminuir en nada la calidad de este libro o la que pueda tener el resto de la obra de Morales. Dentro de ese cacareado "tono medio estimable" de nuestra poesía joven, Rafael ocupa un lugar preeminente. Para mí, tener a Miguel Hernández como progenitor poético me parece tan importante como tener a Lope, a Quevedo o a Vicente Aleixandre. Rafael parece que no lo considera de este modo. Sus razones tendrá. Creo también que lo que va a continuación es sólo una voz discrepante en una cuestión poética planteada "de cara al público" y que es así únicamente como hay que interpretarlo.

No intento investigar a fondo la influencia de Miguel sobre Morales; lo que pretendo es desmentir la afirmación de Rafael de que Quevedo es el único poeta que influyó en sus poemas táuricos y subrayar la vivencia de Miguel Hernández en ellos.

1.—DOS SONETOS

Tomemos dos sonetos, uno de Miguel y otro de Rafael. El primero hace el número 14 de las composiciones reunidas en "El rayo que no cesa" (Ediciones Héroe. Madrid, 1936); el segundo lleva como título "El toro" (p. 29, "Poemas del toro y otros versos". Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1949):

Silencio de metal triste y sonoro,
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del toro.

Una humedad de femenino oro
que olió puso en su sangre resplandores,
y refugió un bramido entre las flores
como un huracanado y vasto lloro.

De amorosas y cálidas cornadas
cubriendo está los tremolares tiernos
con el dolor de mil enamorados.

Bajo su piel las furias refugiadas
son en el nacimiento de los cuernos
pensamiento de muerte edificados."

Es la noble cabeza negra pena,
que en dos furias se encuentra rematada,
donde suena un rumor de sangre airada
y hay un oscuro llanto que no suena.

En su piel poderosa se serena
su tormentosa fuerza enamorada
que en los amantes huesos va encerrada
para tronar volando por la arena.

Encerrada en la sorda calavera,
la tempestad se agita enfebrecida,
hecha pasión que al músculo no altera:

es un ala tenaz y enardecida,
es un ansia cercada, prisionera,
por las astas buscando la salida."



El sentido de ambos sonetos se hac[e] evidente: el toro, prisión de una fuer[-]za tormentosa (volcánica) y enamo[-]rada; pasión ciega y explosiva qu[e] quiere escapar en forma de furia[s] (expresión quevedesca) o de ansias por los cuernos.

En el soneto de Rafael se repiten los siguientes términos, no absoluta[-]mente necesarios para definir al toro que constan en el de Miguel: "furias", "suena" (en M.H., "sonoro"), "sangre", "llanto" (en M.H., "lloro"), "piel", "enamorada" (en M.H., "enamorado"), "huesos", "pena" (en M.H., "triste").

Las expresiones "sangre airada" (R.M.) y "sangre resplandores" (M.H.) tienen el mismo valor, así como "an[-]sia cercada" (R.M.) y "furias refugia[-]das" (M.H.). Con "tormentosa fuerza" y "tempestad se agita enfebrecida" Morales quiere expresar lo mismo que Miguel con "región volcánica del toro", utilizando para ello la imagen de un fenómeno natural — meteorológico o geológico—tan típica de Miguel, como saben todos los que hayan leído su[s] libros.

Por otra parte, en ambos sonetos se advierte, junto a la expresa fuerza impulsiva interior — tempestad o de volcán — del animal, una contención en el impulso revelada por estas imá[-]genes: el "oscuro llanto que no sue[-]na" y la "tormentosa fuerza" que "se serena" en la "piel poderosa" (R.M.) y en "las furias refugiadas" "bajo su piel" o el bramido refugiado "entre las flores" (M.H.).

2. EL VOLCAN

Comparemos otros versos. Por ejem[-]plo, estos de la segunda cuarteta del soneto número 28 de "El rayo que no cesa":

"Volcánicos bramidos, humos fieros
de general amor por cuanto nace,
a llamaradas echa mientras hace..."

con estos otros de "Poemas del toro" (p. 33, ed. cit.):

"Odio, rencor, amor desordenado,
te crecen procelosos por las venas
e irrumpen en el aire que tú llenas
de un delirio de fuego huracanado."

o con los siguientes (p. 34, ed. cit.):

"Tú naciste huracán de plomo espeso,
ardentísima luz..."

"Un delirio de fuego huracanado" o un "huracán de plomo espeso, ar[-]dentísima luz" no son más que imá[-]genes "volcánicas", es decir que ex[-]presan lo mismo que "volcánicos bra[-]midos, humos fieros" (fuego, plomo espeso, humos fieros). La expresión "amor desordenado" de R.M. es la equivalente a amor "a llamaradas" que utiliza M.H.

Como definiciones de bramido (M.H.) o mugido (R.M.) puede citarse la coin[-]cidencia de estos dos versos de Mo[-]rales:

"e irrumpen por el aire que tú llenas
de un delirio de fuego huracanado"

con estos otros de Hernández:

"y refugió un bramido entre las flores
como un huracanado y vasto lloro"

El calificativo "vasto" que M.H. an[-]tepone a "lloro" lo encontramos cam[-]biado por "largo" ("largo lloro") en el soneto de R.M. titulado "Pasión" (pá[-]gina 45, ed. cit.).

Igualmente, la orgullosa e impe[-]tuosa imagen de M.H.

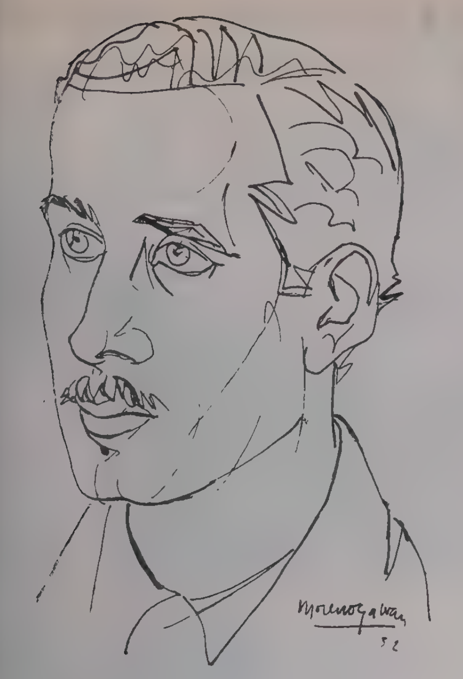
"y llevo al cuello un vendaval sonoro"

que se encuentra en la composición número 23 de "El rayo que no cesa" la vemos repetida en estos endecasí[-]labos de los "Poemas del toro" (p. 33, ed. cit.):

"suenan en tu garganta las cadenas
y todo tú, vibrante toro, suenas"

(Continúa en la pág. siguiente)

1955 once poetas



En mi aposento, asaltado
a veces por el lebrel indómito
de la esperanza, palpando
entre mis manos su vaho seductor,
juzgo ahora
mi propia aspiración a la alegría.

¿Podrá existir, digo a la noche,
una palabra, la única
sobreviviente, donde pueda
almacenar mis sueños, defenderlos
de toda vanidad, irlos
purificando en mi ambiciosa
tiranía lacrada, unificarlos
dentro de este placer de no expresarme?

Pero estoy solo frente
al llamamiento del mundo: amo
su tentación, vigilo
sus señales, trabajo
cada día en el bautismo
de mi propia experiencia, quemo
mi historia en un papel.
Y las palabras se me vuelven
enemigas, soy el azar
que se traduce en vano. (Nadie
puede ser el espejo de sí mismo.)
Feliz aquel que nunca
puso nombre a su vida.

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

CARTA ABIERTA
A J. M. CABALLERO BONALD

Querido Pepe:

Tal vez voy a desilusionarte. No es un estudio sobre tu obra lo que puedo hacer desde esta sección con que INDICE, tan atento a lo nuevo valioso, se preocupa por la poesía española más reciente. No hay margen para que en este par de columnas se pretenda hacer un estudio de la obra *de nadie. Aquí quisiéramos más bien acertar un poco en prever el futuro próximo de nuestra poesía a través de lo que escriben nuestros poetas más estrictamente jóvenes y, a la vez, dar una noticia sumaria de ellos. Como ves, no hay espacio para algo tan serio como parece ser un "estudio". El estudio de tu obra deseo hacerlo, desde luego—si valgo para ello—, por dos razones: primera, porque me interesa lo que puedas hacer como poeta; segunda, porque eres profundamente amigo y ésta es la definitiva razón de que los hombres se interesen unos por otros. Eso que tú llamas estudio vendrá, créeme, de mí o de otro más dotado; vendrá con el tiempo. Porque, seamos humildes—es decir, verdaderos—, ¿no crees que estamos todos un poco "verdes" aún para que nos "estudien" demasiado? Ya nos "estudiarán"; si lo merecemos, no tendrán más remedio. Nos estudiarán los que vengan detrás. ¿No hemos hecho nosotros lo mismo?*

Cuando Fernández Figueroa me encargó esta sección, en la que hoy debo escribir sobre ti, me pidió que fijase con brevedad, en uno o dos puntos claros, la actitud que ante la poesía tuviese cada uno de los poetas incluidos. Puntos claros. *No es muy fácil (la claridad nunca es demasiado fácil), pero estoy dispuesto a hacerlo en la modesta medida en que me sea posible, porque alrededor de este condenado oficio de poeta la oscuridad y la confusión abundan que es un gusto. Y mira por dónde, cuando estaba pensando en escribir sobre ti, me llegó un librillo de J. M. Castellet, donde se inserta un artículo sobre poesía joven y, en él, la siguiente caracterización de tu obra: "Dentro de un clasicismo moderno cabe la obra de José Manuel Caballero Bonald, que utiliza versos de corte nerudiano para expresar emociones cósmicas cuyo centro es el hombre perdido en el mundo, un hombre que hoy busca sentido..., etc." (Te hago gracia de lo que sigue porque tú ya lo habrás leído y porque, además, no añade apenas confusión a lo transcrito: lo deja aproximadamente igual.) La frase tiene a todas luces una cierta musicalidad; lo que pasa es que quien la escribió conocía la música pero ignoraba la letra. Sería interesante saber qué es lo que entiende J. M. C. por "clasicismo" para llamarte a ti poeta "clasicista". Que conste que la etiqueta no me parece nada deshonrosa, sino simplemente tan insólita como si te llamara "hebraísta", pongo por caso (y conste que a todo se puede llegar por este camino). Pero no para aquí la cosa: lo curioso es que el susodicho J. M. C. dice que tú eres un "clasicista" que utiliza versos de corte nerudiano* para expresar emociones cósmicas. *Según esto (y vamos a dejar lo de* las emociones cósmicas, *porque eso ya me parece demasiado fuerte), Neruda sería también un "clasicista", cosa que todavía me deja más perplejo. No sé qué te sucederá a ti, pero yo, desenrollando—creo que con correcta lógica—el ovillo que nos ofrece nuestro amigo, llego a la conclusión de que tú eres un poeta "nerudo-clasicista" y que te lo tenías tan callado. Lo que pasa, querido Pepe, es que todos estamos un poco "verdes", como te decía antes, y, sin embargo, qué fuerte pisamos. Ahí tienes a nuestro J. M. C. disertando en el prólogo de su libro acerca de si él mismo es un crítico "conformista" o un "inconformista". La cuestión no es ésta: la cuestión sería saber si es un crítico mínimamente documentado o no lo es.*

Este tipo de cosas perjudica, en este caso, tu poesía y, en general, la de todos. Por culpa de arbitrios así tiene tan mala fama todo lo relacionado con la poesía, al menos en algunos sitios, como en INDICE mismo, donde a los afiebrados de retórica vana los ponen en seguida en cuarentena. En "Ateneo" todavía estamos peor vistos y puede que, si nos fijamos en estas zarandajas y oscuridades, nos veamos obligados a darles la razón.

Pero, en fin, tú estás ahí, hoy por hoy, con tus dos libros que certifican bien lo que eres: un poeta, sencillamente, sin más remoquetes, que ya ves cuánta ruina nos traen. Eres un poeta joven que figura en esta sección por derecho propio; un poeta joven con sus equivocaciones—como todos—y sus aciertos a plena luz. Tienes para mí dos grandes virtudes: una gran pasión y un poderoso sentido del ritmo y del lenguaje. Esto, que es tu riqueza, te pone en peligro a veces. Hay poemas tuyos claros y tensos; en otros te me dejas llevar por eso que se llama "riqueza verbal" y que no es más que el crecimiento inútil de las palabras, que nos llenan los bolsillos y se multiplican como conejos. Por Dios, querido Pepe, no te cases con las palabras: salen siempre adúlteras. Seamos, en este sentido, solteros y honestos. Y... ¡cuídate de lo "cósmico"!

Un abrazo.

J. A. VALENTE

REPLICA A RAFAEL MORALES

(Viene de la página anterior)

El "vendaval" se ha convertido en cadenas", el "cuello" en "garganta", ero sigue "sonando". Y esta sonori ad del toro hernandino se hará tam ién característica de los toros de orales. He aquí algunas muestras de iversas composiciones:

"para *tronar* volando por la arena",
"sobre tu negro y *rumoroso* río",
"este fuego que habita su osamenta
se lamenta *sonoro*, bravo y ciego",
"hecho negro relámpago caliente
que puebla de *rumor* ardiente el suelo".

MINIMA PRISION

En el soneto señalado con el núme 20 en "El rayo que no cesa" pre enta M.H. varias imágenes destinadas expresar el encierro de una fuerza escomunal en un diminuto reducto. sa fuerza puede ser la pasión amo osa o el ímpetu del toro, en otras omposiciones. Por ejemplo, Miguel os habla de "un huracán de lava— n el presidio de una almendra es ava" o de "una revolución dentro e un hueso". Morales, por su parte, n el soneto titulado "Toro en el bron e", utiliza el mismo procedimiento uando escribe:

Quién pudo, quién, parar la primavera?
Quién pudo, quién, encarcelar el viento?"

Esto es lo que se llama la mínima risión para la fuerza grande.

COMO EL TORO

Cuando el poeta Hernández se sin ó enamorado y burlado por su amada, escribió un precioso soneto que, seguramente, es de lo más conocido y estimado de su obra. Es aquel que empieza: "Como el toro he nacido para el luto..." y que repite hasta siete veces el comparativo "como". Este soneto lleva el número 23 en el tantas veces citado libro. Morales, enamorado también, pero de un "fantasma vaporoso", al modo de Bécquer, fué igualmente burlado al despertar de su sueño romántico, y escribió, como Miguel, un soneto. Se titula "Pasión" y ocupa la página 45 de la referida edición de Aguado. Rafael escribe allí:

"Y así mi corazón, igual que el toro,
desborda su pasión huracanada
hecha dolor *brevísimo* y sonoro".

Miguel, por su parte, había puesto:

"Como el toro lo encuentra *diminuto*
todo mi corazón desmesurado".

Obsérvese, además de las comparaciones táuricas, el valor que en uno y otro ejemplo tienen los adjetivos "brevísimo" y "diminuto", o el impacto del "diminuto" de M.H. en el "brevísimo" de R.M. En el soneto de éste encuentro también este verso, el segundo de la composición:

"un encendido toro va burlado..."

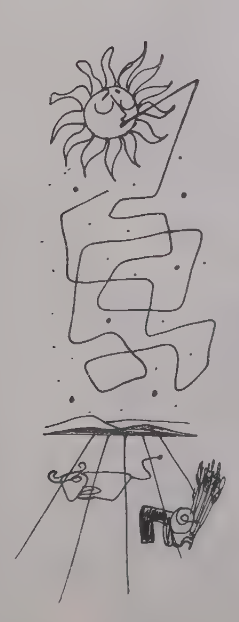
que parece inspirado por este otro de M.H., hallado en el mismo soneto número 23:

"como el toro burlado, como el toro".

Cuando el enamorado Hernández se da cuenta de que no puede alcanzar

(Continúa en la pág. 24, col. 3

EL PAISAJE EN MI



Mi paisaje navega
en dulces notas grises;
apagados tonos
en que yo navego.

El alto chopo, la redonda loma,
la humilde vid y la esquila,
esperándome estaban,
esperando mi música.

Por la pobreza se va a Dios,
paisaje mío. Tus ocres y tus sienas,
cómo se encienden al recuerdo,
cómo se apagan dulcemente a mi paso...

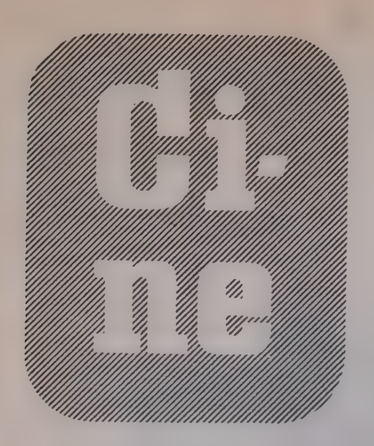
Primavera en los almendros,
dulces tesoros en tan fría tierra;
y el chopo que tiembla
al recuerdo de mi infancia.

Paisaje mío, paisaje pobre...
Tu hermosura es de Dios,
alma desnuda donde el hombre
vive pobre y en paz.

La luz de los espíritus,
de las altas estrellas,
mejor cae a ti,
oh Castilla pobre y santa.

Cuando navego en tu luz,
cuando te escucho,
tus apagadas notas
me funden a ti.
Y a ti me entrego,
con el alma desnuda, como tú.

RICARDO DE VAL



PRIMERAS CONVERSACIONES CINEMATOGRAFICAS NACIONALES EN SALAMANCA

El trabajo, crónica o resumen de J. G. A. que damos aquí es el primero de otros que incluiremos en números próximos. Las Conversaciones de Salamanca han sido movidas—y contra el criterio de nuestro colaborador—con puntos de vista encontrados. O mejor aún, con un espíritu no uniforme, dividido en grupos que fueron perfilando sus rasgos a lo largo de las Conversaciones. Al final, esta división era bien patente, no en el punto de vista de los problemas o lacras del cine español, tantas veces denunciados—y no sólo españoles, por supuesto—, sino en el enfoque o actitud a adoptar ante tales problemas. La solución que a unos les parece pertinente, a otros les parece nefanda. Se trata de actitudes morales o políticas, como ocurre siempre en el fondo. Trataremos de precisar en números inmediatos esas actitules o puntos de vista diversos.

"Nuestro cine no nos gusta", dijo Sáenz de Heredia en el acto inaugural de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. ¿Por qué? "Porque es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo y económicamente raquítico", contestó Juan Antonio Bardem en su ponencia de aquella misma tarde. Pero hay una solución: "Creemos que nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional creando películas que reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en épocas pasadas y, sobre todo, en la nuestra." Este deseo lo expresó Muñoz Suay.

Si tuviéramos que definir brevemente el espíritu que animó los cinco días de trabajo de Salamanca podríamos afirmar que constituyó la más importante "toma de conciencia" de nuestro cine que ha habido en España. Todos cuantos, cada mañana y cada tarde, ocupaban las sillas del aula "Francisco Vitoria" tenían la seguridad de que allí se hablaba claro, y cada uno se sentía responsable de cuanto se dijera y cuanto se discutiese. Sabían que el cine español no existe. Y estaban allí para conocer y estudiar las causas de su inexistencia, tanto como para unir su personal esfuerzo en el intento de alcanzar, por el análisis de cada problema, las soluciones que puedan llevarnos hasta la consecución de una meta de la que tan distantes nos encontramos todavía.

Nuestro cine es políticamente ineficaz porque ha vuelto siempre la espalda a los problemas reales y se ha conformado con un "¡Viva Cartagena!" continuo y sin sentido. Y no ha llegado a ser ni cine ni español "por falta de una política cinematográfica", según afirmó Arroita-Jáuregui en su ponencia sobre los Obstáculos del cine español.

Y es socialmente falso porque jamás se ha preocupado de retratar la verdadera vida española y ha jugado con un escapismo que le hizo carecer de toda consistencia. Pues—Juan Julio Baena lo dijo—ha dejado de ser documento incluso en el documental: ha mostrado casas, cosas, y nunca hombres... (Ponencia: El cine documental en España.*) Su realidad ha sido ficticia y, al igual que las cinematografías hispanoamericanas han escurrido, voluntaria o involuntariamente, los problemas propios para llenarse de artificiosidad en la mayoría de sus casos (Villegas López), se desplomó sobre España un cine de gola, levita y falsa religiosidad que impidió el paso al cine auténtico de la vida y los hombres de España (García Escudero).*

Y es intelectualmente ínfimo porque jamás se le tomó en serio, ni por parte de quienes lo hacían ni por la de aquellos que lo presenciaban. Los intelectuales le volvieron la espalda (Lázaro) y se le dejó en manos ineptas que sólo buscaban en él una holgadísima solución a sus problemas económicos. La Universidad y el cine han estado reñidos siempre en España. Y ésta es la gran causa de su escasísimo nivel intelectual. Añadiremos que precisamente la Universidad de Salamanca, a través de su rector, Antonio Tovar, ha sido la primera en anunciar la próxima instauración de una cátedra de Filmología en sus aulas. (Primera resolución aprobada de cuantas se presentaron a las Conversaciones.)

Y nuestro cine es estéticamente nulo porque ese mismo volver la espalda a los problemas le ha restado belleza; porque, además, la crítica se ha mostrado conforme con ese escapismo y no ha abierto jamás caminos (porque no ha querido o porque no ha podido) a esta estética cinematográfica que es inherente a su misma realidad ética y social (Pérez Lozano); porque, en fin, ha carecido en todo momento de una preparación técnica de sus participantes, ya que ni siquiera el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas logró dar garantías de preparación eficaz a cuantos siguieron sus cursos o se graduaron en él. Y porque el nivel artístico de sus actores es mínimo (Fernán Gómez), y porque la capacidad de sus técnicos se mide en función de los posibles resultados económicos (Antonio del Amo).

Y, en fin, nuestro cine es económicamente raquítico porque una protección oficial mal encauzada (García Escudero) le ha privado de vida propia, de un enfrentarse abiertamente con el público que ha rehuido. Esa protección ha estado basada, hasta ahora, bien en una concesión de permisos de importación, que convertían la industria cinematográfica española en moneda de pago para la extranjera, o bien en un encarecimiento de la producción, que permitía hacer antes cine caro que cine de calidad. Esa misma protección, así como la existencia de una entidad oficial de cortos metrajes, ha impedido igualmente la existencia de un cine documental en España (Baena).

Los resultados obtenidos por estas Conversaciones Cinematográficas Nacionales han sido parciales y nunca se podrán considerar como definitivos. Ha habido, ante todo, sinceridad. Una sinceridad que ha permitido a Sáenz de Heredia declararse absolutamente culpable de sus films; que ha hecho confesar a Del Amo que lleva un año sin rodar porque quiso seguir la línea que apuntaba en "Sierra Maldita"; que ha hecho declarar a Berlanga su incapacidad para interpretar "la película invisible de las visitas y los regalos"... Esa misma sinceridad ha permitido la unanimidad en la votación de las conclusiones. Conclusiones que, por otra parte, no se consideran definitivas y que sólo aspiran a constituir la expresión de ese espíritu que se manifestó en Salamanca, como indicio de lo que debe intentarse en el futuro.

En las conclusiones aprobadas se han hecho patentes tal intención y tal deseo comunes. Ocuparía mucho espacio señalarlas punto por punto. Me limitaré, por tanto, a un resumen de lo propuesto en cada ponencia.

El cine español ha de ser, ante todo, sincero consigo mismo y con la realidad española (Caracteres de un cine español. *Ponente: Ricardo Muñoz Suay).*

El Estado debe establecer un régimen de protección qu epermita el libre desarrollo de una cinematografía española (Los problemas económicos del cine español. *Ponente: José María García Escudero).*

El cine español necesita de una crítica honesta y libre que tenga presentes los principios éticos, estéticos y sociales que rigen al cine como arte de nuestro tiempo (Necesidad de una crítica. *Ponente: José María Pérez Lozano).*

El Estado debe realizar una política cinematográfica congruente con sus propios principios y establecer una regularización e inamovilidad de la censura cinematográfica (Obstáculos al cine español. *Ponente: Marcelo Arroita-Jáuregui).*

Hay que intentar establecer una formación profesional consciente y responsable, para que de ella se nutra ante todo el cine español (Formación y ejercicio profesional. *Ponente: Juan García Atienza).*

Nuestro cine documental debe adquirir una personalidad nacional, produciendo películas que reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en nuestros días (El cine documental español. *Ponente: Juan Julio Baena)*

Necesidad de una regularización y revisión del actual derecho cinematográfico (Comunicación de F. Vizcaíno Casas).

Creación de un Cluz del Libro Cinematográfico (Comunicación de Manuel Artola).

Por fin, y probablemente como paso decisivo hacia la continuidad de la labor llevada a cabo en estas Primeras Conversaciones, se aprobó la creación del Círculo Cinematográfico Español, que agrupará a cuantos profesionales del cine deseen voluntariamente pertenecer a él y que estimulará y conservará el espíritu que ha presidido en todo momento el trabajo de Salamanca. Esta proposición, a iniciativa de Manuel Rabanal Taylor, Jefe Nacional del Servicio de Cine del S.E.U., asegurará lo iniciado en Salamanca gracias a los desvelos del cineclub de su Universidad y de su director, Basilio Martín Patino, para la consecución de un cine español que sea español y que sea cine.

EL MELODRAMA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Aquellos que de toda la obra de Charlie Chaplin sólo alcancen a ver su último film, "Candilejas", como los que de sus películas no conocen sino las viejas versiones mutiladas, se formarán una idea bastante errónea de su espíritu, del fondo que informa su cine. Porque "Candilejas" no es su mejor película, como algún crítico ha dicho, porque no es ni siquiera una de las mejores, como muchos quieren suponer. Sucede en el cine como en las otras artes: parece que el marchamo de clásico llevara consigo el don de la infalibilidad.

El tiempo no ha pasado en vano para aquel Charlot humorista y combativo de "Tiempos modernos". Ahora nos llega, al cabo de los años, melancólico, envejecido, en unas imágenes cuyo patetismo es difícil de olvidar no porque la melodramática historia del clown nos conmueva demasiado sino por el drama de ese otro viejo Calvero que tras él anima su gesto con su mímica admirable, con esa ternura única, inconfundible en el cine en un arte donde de ternura se ha hablado tantas veces.

Esa triste evocación de una época vivida, símbolo de un espíritu que comienza a declinar, atenaza al espectador en su amargura. Es Charlot quien ha envejecido, quien ya sólo perdurará en su obra, quien nos impresiona más vivo que muerto, porque a fin de cuenta no llegamos a tomar demasiado en serio su muerte ficticia, pequeña, en la pantalla, y pasamos por alto los seudotrágicos avatares a través de los que la bailarina cobra uso de sus piernas enfermas.

Por ello, porque la anécdota no interesa demasiado, porque detrás de cada uno de sus films no es difícil descubrir al mismo Chaplin, porque en él mismo comienza y termina todo su arte, "Candilejas" no nos hace creer en la vida, a pesar de las muchas palabras que su autor emplea en ello. No se puede hablar tanto de la vida sin hacernos pensar inevitablemente en la muerte. Y ahí sí que el artista es sincero. Calvero habla y muere y la bailarina triunfa y perdura, pero tras las cortinas del tinglado, al tiempo que mueve sus muñecos, el viejo Chaplin nos dice: "Es preciso vivir, es preciso vivir, entre otras cosas porque la vida es tan inevitable como la muerte."

JESUS FERNANDEZ SANTOS

CINEMA UNIVERSITARIO ROMPE EL FUEGO

Apareció recientemente la revista "Cinema Universitario", editada por el cine-club de la Universidad de Salamanca. Ya últimamente tuvimos ocasión de reproducir en INDICE el llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, que han tenido lugar en el mes de mayo en la sede de la Universidad salmantina. "Cinema Universitario" es, en cuanto a ellas, un muestrario de la directriz que en esas Conversaciones se ha seguido. Y es también (esto es lo más importante) la demostración palpable de que un cine nacional que deseamos fervientemente sólo podrá existir cuando la relación entre la Universidad y el Cine sea, más que un hecho aislado y perfectamente localizable, un movimiento determinado y completo que sepa integrar al cine en los problemas intelectuales de España. Porque si el cine ha sido hasta ahora en nuestra patria un hecho meramente comercial (ni siquiera industrial), es hora de que se le asigne el lógico papel social que debe tener. Y, en este sentido, "Cinema Universitario" cumple el fin que le tiene dedicado.

Tovar, Zamora Vicente, Cruz Hernández y Charles David Ley, profesores de la Universidad de Salamanca, se preocupan por el cine. Y he aquí un hecho insólito. ¿Cuándo se preocupó la Universidad por él? ¿Cuándo las cátedras y los paraninfos se encontraron dispuestos a acoger en su sede a la más joven de las artes? Este es un hecho que nos alegra y que nos hace concebir esperanza.

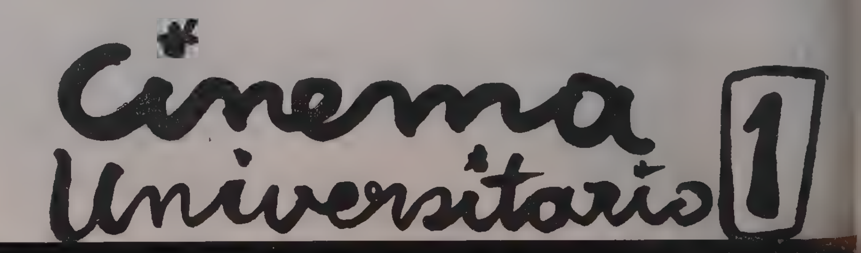
Y esta esperanza se ve aumentada cuando, a lo largo de las páginas de la revista, comprobamos que no solamente se denuncian hechos actuales y se hacen ver las taras de nuestro cine. Hay además una continua preocupación por dar salidas, por marcar caminos que pueden constituir, en germen, lo que en un futuro ha de ser un cine auténticamente español. Se marcan varias directrices, y todas ellas van en pos de una *realidad* española. Por un lado, la escuela documental, que puede estar llamada a sustituir la España de pandereta y gola por una España "tangible" de hombres que viven y mueren en ella. Esta es la síntesis del artículo de Joaquín de Prada y esto es lo que apunta Ducay en su relato por Sanabria.

Por otra parte, el neorrealismo, la toma directa de una realidad verdaderamente española. Muñoz Suay, en el artículo titulado "Un material neorrealista", abre el camino de nuestra verdad.

Rabanal Taylor, hablando del estado de la crítica cinematográfica española, pone una vez más el dedo en la llaga de uno de los graves motivos de inexistencia de nuestro cine.

Y así, un artículo tras otro, van reflejando, de un lado, la realidad presente; de otro, la realidad posible. Hasta dar la sensación, leyendo "Cinema Universitario", de que solamente respaldado por un movimiento auténtico universitario e intelectual podrá España llegar a poseer una cinematografía que puedar ir más allá de los esfuerzos aislados de cuatro amantes del cine.

j. g. atienza



LAS DOS VIDAS DE CHARLES CHAPLIN



● *No se sabe oficialmente dónde nació Charles Chaplin, ni si éste es su nombre. Hijo de pobres actores nómadas, no está inscrito en ningún Registro civil del mundo. Según testimonios familiares, nació el 16 de abril de 1889, en esta casa—287, Kennigton Road—de un barrio pobre de Londres. Pero...*



● *Dos años por Estados Unidos con esta "troupe" Karno, de Alfred Reeves. Mack Sennet lo ve por casualidad y lo hace contratar por 150 dólares semanales, tras largas dudas de Chaplin. Y en diciembre de 1913...*



● *... aún será más pobre: Lambeth, la gran miseria. El padre muere alcoholizado, la madre se vuelve loca, el niño de siete años queda solo en la gran ciudad imperial—¡oh, Kipling!—donde los pobres son los más pobres del mundo.*



● *Vagabundo, dos años en un orfelinato, mil oficios pequeños, actor infantil en míseras compañías... Por fin, este camerino en un music-hall barato. Hoy, otro bufo se viste ahí para imitar a Charlot.*



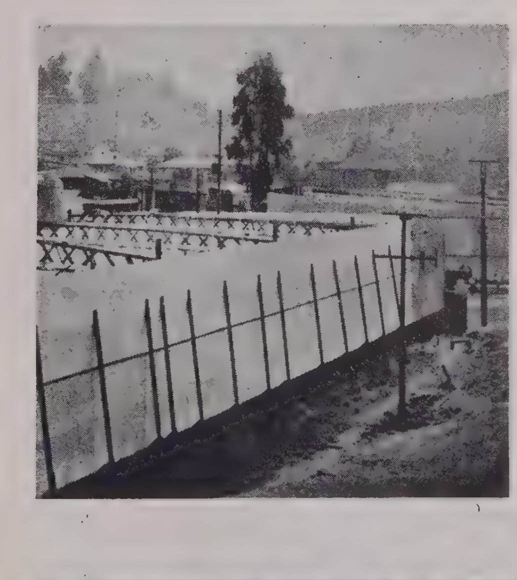
● *El camino cierto. 1907: Fred Karno, dueño de una cadena de compañías de music-halls, lo contrata por recomendación de su hermano Sidney Chaplin, considerado un actor más completo que Charles. Londres, Inglaterra, Francia... En París ve la primera película y al bufo máximo del cine: Max Linder.*



● *Hollywood. Entonces "un agujero escondido", refugio de los cinematografistas perseguidos por Edison y sus policías, en "la guerra de las patentes". Esta era la esquina de Sunset Boulevard y Cahuenga Av., hoy el corazón de la "Meca del cine".*



● *Un papel en 1902: el groom de Sherlock Holmes. Nuevas penurias: obrero vidriero. Un éxito en 1906: imita a un médico charlatán de moda en el Casey Court's Circus. Ya está en el centro de la "troupe". Y ha descubierto la pantomima.*



● *Y éstos, los estudios de la Keystone, nave con techo movible para utilizar la luz solar. Enero 1914: Haciendo por la vida, su primer film. Aún no es Charlot.*



● *Norteamérica. Primer viaje: 1911. Segundo: 1912. Chaplin, atracción del cartel. Y abajo, a la derecha, Mike Asher. Lo volverá a encontrar.*



● *El inmenso éxito. 1914: En la Keystone hace 35 films por 7.650 dólares. 1915: Essanay, 14 films por 64.000 dólares. 1916: Mutual, 12 por 670.000 dólares. 1917: First National, 8 por 1.065.000 dólares. Sus películas dan fortunas. Tratan de oponerle a Max Linder, en la cumbre de su éxito, pero fracasan: ahí están, en fingida discusión. Chaplin es el máximo astro mundial en tres años. Tiene veintiocho.*



● *Tras millonario, el sueño dorado de los estudios propios en Brea Avenue. Sobre el cemento blando de la entrada, Charlot planta sus viejos zapatones, ya inmortales, y firma con su bastoncillo: 21 de enero de 1918. En 1919 tendrá su propia empresa: United Artists.*



● *Otro sueño dorado: el amor. Mildred Harris, diecisiete años, extra. "Se me apareció como una Cenicienta que debiera transformarse en reina." Se casan el 22 de octubre de 1918, nace un hijo, que muere; se divorcian el 19 de noviembre de 1920, tras un escándalo de Prensa y 100.000 dólares de indemnización a la esposa.*



● *Viaje triunfal a Europa, en 1921, para presentar* El chico. *En Nueva York, una inmensa multitud frenética lo despide, y Douglas Fairbanks lo muestra sobre sus hombros.*



● La quimera del oro *y la que debía ser su partenaire: Lita Grey, dieciséis años y un papel de angelito seductor en* El chico. *"Un ángel de candor". Una madre avispada, un tío abogado de presa, la "encerrona", la amenaza de cárcel y el casamiento en Méjico, el 24 de noviembre de 1925.*

Dos hijos: Charles (28 junio 1925), Sidney (30 marzo 1926). A finales de 1926, el gran escándalo, acusaciones monstruosas, incautación de El circo, *huida de Chaplin a Nueva York, tentación de suicidio. Todo el país contra él. Divorcio el 22 de agosto de 1927: un millón de dólares de indemnización. Ahí están, ante el juez.* ●



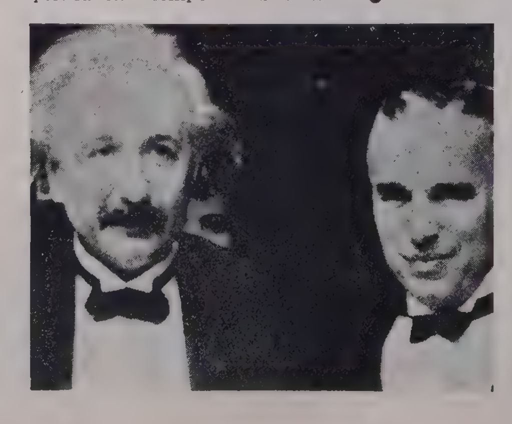


● *Segundo viaje a Europa, en 1931, para presentar* Luces de la ciudad, *su primera película sonora. Londres. Más multitudes entusiastas que diez años antes.*

Y más personajes lo reciben y festejan en toda Europa: Churchill, Gandhi, Bernard Shaw... Los dos humoristas máximos se hacen reír. ●



En Alemania charla con Einstein, la mayor inteligencia de nuestra época, sobre... sociología. Es la gran preocupación de Chaplin en esas fechas: piensa en Tiempos modernos. ●



La aristocracia le mima: cacería con los duques de Westminster. ●



● El amor le asedia... y viceversa. Contra las precauciones de su hermano y de su secretario, se enamora de May Reeves, su bella mecanógrafa húngara. Grandes vacaciones de millonario en las playas de la Costa Azul. Parte para dar la vuelta al mundo, y la muchacha abandonada escribirá un libro contra él.



● Tercer casamiento: Paulette Godard, veintiún años, belleza de las revistas de Eddie Cantor. Amor pasajero... que duró ocho años. Nunca se supo cuándo se casaron (1933?); divorcio amistoso en 1941. Un amor fiel. Están con su hijo Sidney Chaplin.



● 16 junio 1943. En pleno proceso Barry, se casa con Ona O'Neill, hija del gran dramaturgo. Repudio de éste. Ataques de la opinión pública yanqui: ella tiene dieciocho años y él cincuenta y cuatro. Tendrán cuatro hijos. Y sobre el buque que los lleva a Europa en el tercer viaje de 1952 reciben la noticia: Estados Unidos lo expulsa. Cuando lo vuelve a admitir, Chaplin deniega y se queda en Europa.



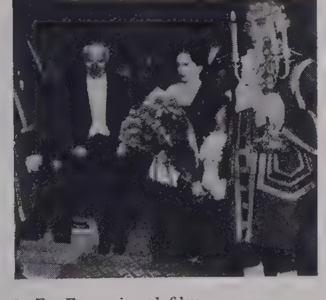
● Charles Chaplin asiste al estreno de Candilejas, su película número 77, sin atreverse a entrar hasta oír la primera salva de aplausos.



● Política. Pide la apertura del "segundo frente" en la guerra mundial: junio de 1943. Las acusaciones de comunista, que se le hacen desde 1920, se concretan ahora amenazantes.



● Que le recibe delirante: en Inglaterra, la princesa Margaret asiste al estreno mundial de Candilejas.

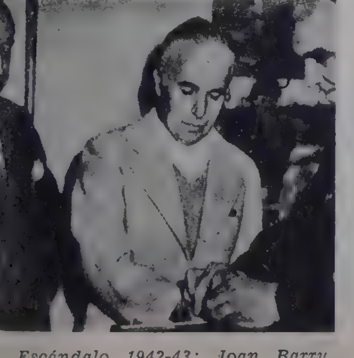


● En Francia, el film se presenta en velada de honor, ante el Presidente de la República, M. Auriol. Y en Italia, en Suiza y...

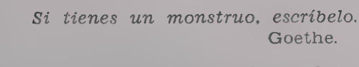


● Y en las calles de Londres, el viejo compañero Mike, con su hijo, pide limosna, tocando el organillo —"Bien venido, Charlie"—, y lleva en el sombrero la fecha en que actuaban y soñaban juntos.

¡CANDILEJAS!



● Escándalo 1942-43: Joan Barry, una corista, le acusa de ser padre de su niña. Amenaza de presidio, fallo equívoco, indemnización. El país le trata como indeseable.



¡Candilejas!

Si tienes un monstruo, escríbelo.
Goethe.

Todos tenemos un monstruo dentro: el hombre que no fuimos y su vida que no existió. No siempre la mejor, la deseada y soñada, sino la otra.

Y si el vivir lo incluye todo —¡todo!—, la vida de Charles Chaplin es una de las más bellas que ha existido. Va desde la miseria inconcebible, la soledad sin esperanza, la oscura lucha "sin una oportunidad en la vida", hasta la riqueza fulminante y el éxito universal más grande que artista alguno conoció jamás en la historia. Con el amor de las más bellas mujeres y la enemiga de las Ligas de Decencia, con la admiración ciega de inmensas multitudes durante cuarenta años y la execración del país más poderoso de la tierra, con las tareas más humildes del último paria social y el halago de las aristocracias, y la admiración de los grandes intelectuales del mundo por un payaso, y las defensas calurosas, y las injurias apasionadas, y... Todo en la vida.

Pero Chaplin ha dicho muchas veces: "No tengo nada. Ni una sola cosa en el mundo." Es el otro, su monstruo y su vida que no fué. La que pudo ser. La de su padre, el excéntrico vocalista de cierto renombre que se hunde en el alcoholismo, el fracaso y la muerte: *Candilejas*. La de ese compañero de los tiempos duros y los primeros éxitos, que le pide limosna cuando Chaplin va a estrenar en Londres *Candilejas*. Y su madre, que le contaba bellas historias de glorias teatrales, junto a la ventana de la pobre buhardilla—¡Dickens!—, como Calvero a la bella bailarina enferma en *Candilejas*. Y el sueño personal, siempre frustrado, de la muchachita humilde a la que salva del naufragio en la vida y que le ha de amar eternamente por eso... Como en *Candilejas*. Y los lugares de su infancia, las calles, los teatrillos, los music-halls, donde luchó desesperadamente por la gloria, donde sintió el pánico cerval—que le durará toda su vida—a la miseria física y al fracaso de su arte, al desastre de su vida. Como el desastre de su padre, como el de sus compañeros, como el de todo aquel orbe de payasos, excéntricos, cantantes, bailarines, monstruos, acróbatas, hércules, domadores, parodistas, malabaristas..., la diversión barata y popular, que el cine aniquiló a partir de 1914. Cuando sucede el folletín dickesiano, sentimental y sermoneador, emocionante y retórico, tan humano y tan consabido, que es *Candilejas*. El melodrama genial.

Son sus *Memorias*. Las de su monstruo, las de la vida de que se salvó, subiéndose y apoderándose del carro triunfal del cinema, precisamente en 1914. Como *Memorias* las firma con la imagen: en la habitación del viejo Calvero está su retrato de joven..., que es uno de los más conocidos de Charles Chaplin. Por eso, el hombre y su monstruo dialogan constantemente en *Candilejas*, y sus dos vidas entremezcladas, entrevividas y soñadas, forman el drama de Calvero en *Candilejas*. Calvero es el monstruo de Charles Chaplin, el que ha angustiado su existencia de triunfador. Y sólo al fin de su maravillosa, extraordinaria vida real, ha podido liberarse de él, creándolo como sombra en todas las pantallas del mundo, haciéndolo vivir su mísera vida que no fué. Son las dos vidas de Charles Chaplin.

Pero aún tiene otra: la de Charlot, el vagabundo angélico, que durante casi la mitad del siglo ha llevado la risa, y la emoción, y la fragante ternura a las gentes angustiadas, acosadas, de nuestro tiempo amenazador. Su tercera vida, la más hermosa: la inmortal, la eterna en el arte.

MANUEL VILLEGAS LOPEZ

"SALTO ALTO" • *escultura espacial* • *escultura de Pablo Serrano*

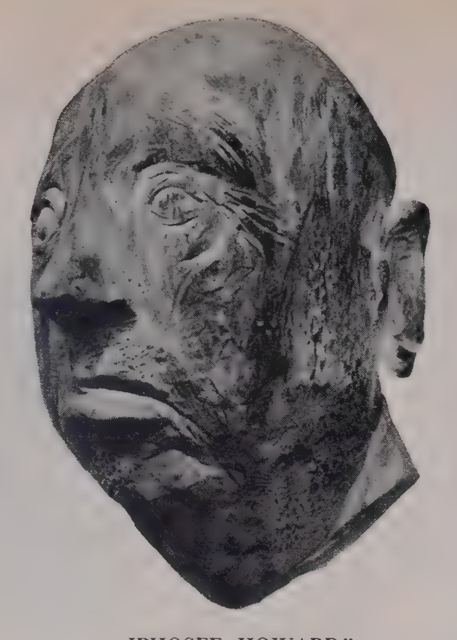
MONTEVIDEO

EL ESCULTOR ESPAÑOL

UN ESCULTOR ESPAÑOL TRIUNFA EN MONTEVIDEO

Nos llega de Montevideo la noticia de que un escultor español, oriundo de Aragón, Pablo Serrano, establecido en el Uruguay desde hace veintidós años, ha resultado vencedor en el II Salón Nacional Bienal de Artes Plásticas.

Para concurrir a este certamen era necesario haber obtenido grandes y primeros premios en las exposiciones oficiales. Pablo Serrano estaba en este caso por haber sido galardonado reiteradamente desde 1939. También ganó diversos concursos para la realización de obras escultóricas. Así, en 1946 se le adjudicó la ejecución de *El Prisionero Desconocido*, escultura que se destinaba a ser enviada a Londres. Es autor de los monumentos al general Artigas, liberador del Uruguay, que se levanta en Rivera; al «Himno Nacional», en la ciudad de Paysandú; a Pedro Varela, en Trinidad, y al Dr. Berrutti, en Paso de los Toros.



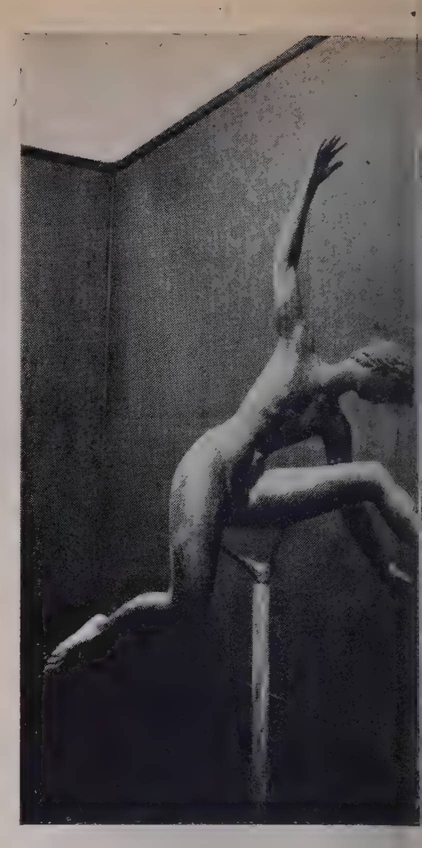
"JPHOSEF HOWARD"

otra obra presentada a Bienal de Montevideo por Pablo Serrano

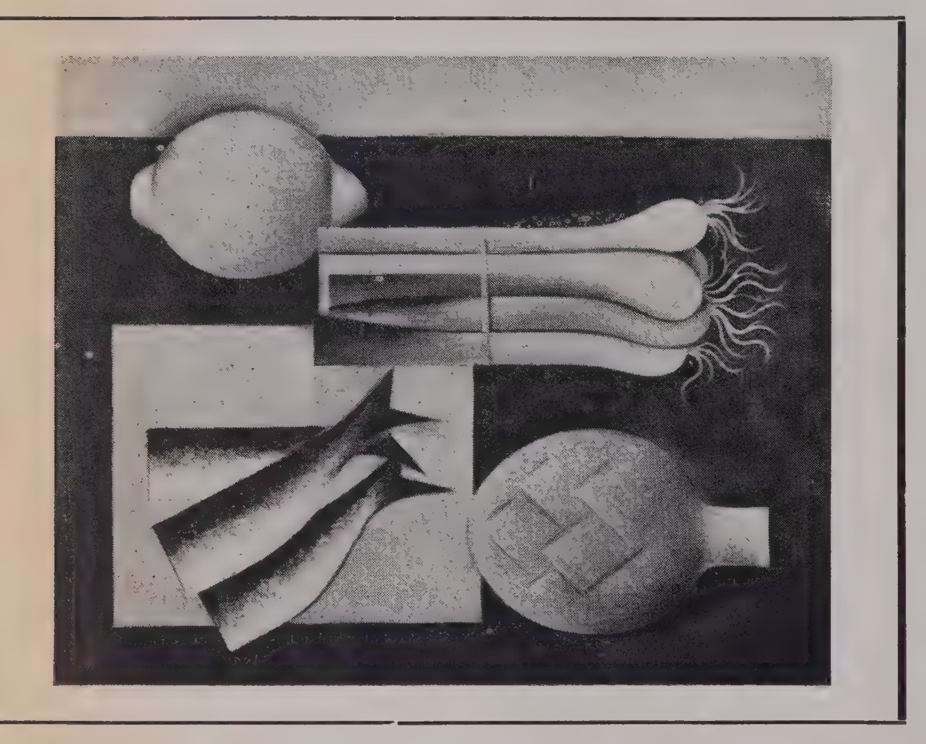
Respecto a las características de este escultor, cuyas obras no conocemos, cabe citar el juicio del diario de Montevideo *La Mañana* que tenemos a la vista. Coincide *La Mañana* con su colega *El País* en que Pablo Serrano se formó artísticamente en el Uruguay. Cuando llegó a aquel país en 1933, «su aventura escultórica se reducía a una afiebrada conquista del modelado mediante la copia fidelísima del modelo y a la realización de tallas en madera sumisas al sentido y a la manera de la imaginería legendaria». Según esto, se trata de un artista adiestrado inicialmente en la disciplina del artesanado, tan útil siempre cuando el artista tiene talento, pues le da la primera virtud necesaria en el trato con la materia: conocer esa materia y dominarla, es decir, oficio, en el sentido humilde y eficaz de la expresión.

La obra premiada en la II Bienal de Montevideo es el yeso *Salto en alto*. Representa a un joven atleta saltando. La figura no se apoya en ningún plano. Es lo que se llama escultura espacial.

Con esta obra Pablo Serrano obtiene una beca que le permitirá trasladarse a Europa.



PABLO SERRANO, PRIMER PREMIO DE LA BIENAL



BARCELONA

La pintura rigurosa de
JOSE MARIA DE MARTIN

Por SEBASTIAN GASCH

Nació José María de Martín en Berga y en marzo de 1920. Durante la guerra, en Pamplona, y en Barcelona los años siguientes, colaboró con sus caricaturas en varios periódicos. Como pintor, en cambio, no fué demasiado precoz. Comenzó a pintar hacia 1945, y sus primeras obras logradas datan de 1947. Ha expuesto tres veces en Barcelona (Galerías Argos, noviembre de 1950; Sala Caralt, diciembre de 1952, y Galerías Arte, enero de 1955) y ha tomado parte en innumerables colectivas. Es licenciado en Derecho, ha pronunciado varias conferencias y es autor de una obra de investigación etnológica sobre la "Patum" de Berga.

José María de Martín ha de ser considerado como el regulador de los esfuerzos de la joven pintura catalana y es uno de los artistas más sólidos del momento actual. A los artistas contemporáneos enseña el manejo de la regla y del compás, dejando a su imaginación plástica la más lírica libertad.

José María de Martín es un pintor enemigo de la improvisación y amante de la reflexión y el trabajo. Este amor se trasluce en su obra, donde cada línea, cada color, son inevitables, son exactamente lo que tienen que ser. Cada lienzo de Martín es una entidad que parece haber brotado de la tierra, de alguna fuente profunda, una entidad acabada, perfecta, inalterable.

En la pintura de Martín no domina el asunto. El asunto nace del objeto que el pintor ha creado, en tal caso el lienzo. Esta es la razón por la cual Martín, que ante todo y sobre todo es pintor, sólo nutre su imaginación con el juego ordenado de los volúmenes coloreados. Sólo pide a su imaginación que cree "rapports" nuevos, relaciones inéditas, vivificadas por la poesía más auténticamente plástica. Se podría calificar a Martín de maestro de las "relaciones plásticas", hasta tal extremo esta condición constituye la base de su estética.

La imposibilidad para el lenguaje pictórico de expresar todos los estados de la sensibilidad plástica bajo aspectos exactamente diferentes obliga al artista que quiere exteriorizarlos a recurrir a analogías, a aproximaciones exigidas por un vocabulario insuficiente. Y es entonces cuando ha de poner a contribución esa noción de comparación de la que el hombre no podría prescindir, y, más especialmente por tratarse de un artista, esa comparación de una esencia más lírica, más inventiva, que es la "metáfora".

Por metáfora plástica hay que entender el resultado de un esfuerzo de pura imaginación, puesto que, como es sabido, y en oposición a la simple comparación, la metáfora no solamente compara, sino que extrae de la afinidad de las relaciones de ciertos objetos un objeto esencialmente nuevo dotado de una existencia propia, aunque unido como por lazos de sangre a los elementos que lo condicionan. De ahí que la comparación sea obra de diccionario, mientras la metáfora es la obra creada. La primera es un montón de piedras, la segunda es la casa construida.

Así, ya se trate de un tablero de ajedrez, de una casa en el paisaje o del rostro de una mujer, José María de Martín no hace sino desarrollar esa ciencia lírica de las relaciones que él posee en grado eminente, ciencia que tiene por fuente las asociaciones de ideas plásticas que el artista administra para el mejor ritmo de su obra. Medio de expresión a todas luces legítimo y consagrado por los maestros, pero que Martín se encarga de desarrollar y de llevarlo a los extremos del más puro lirismo formal.

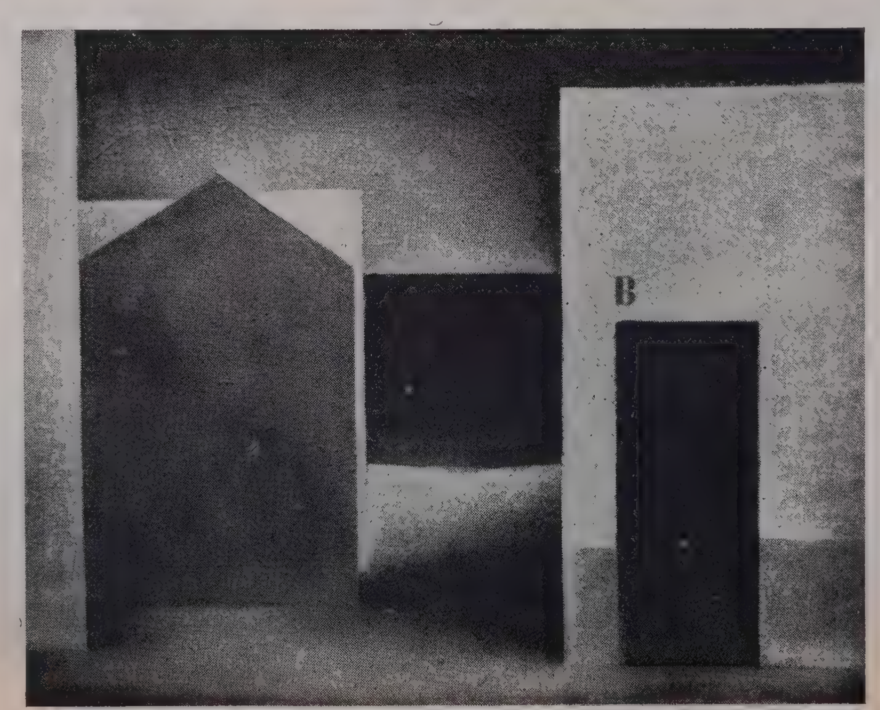
Se ha incurrido en un error al hablar de "juego de vocablos". El juego de vocablos no responde a ninguna necesidad constructiva. No trae su origen de ninguna observación, de ningún juicio. La metáfora plástica, por el contrario, contiene una verdad de juicio. Es una especie de síntesis que nace legítimamente de la confrontación de elementos de calidad similar. Desde el momento que existe en la pintura de Martín la sinusoide del tablero de ajedrez y la de la guitarra, ésta puede convertirse en aquélla, y recíprocamente, por cuanto las propiedades plásticas de ambos elementos son de idéntica calidad.

Por lo demás, las metáforas de José María de Martín son también legítimas porque exclusivamente plásticas. Quiero decir que no las condiciona ninguna intervención extraña a la pintura. Las metáforas plásticas de Martín son líricas ilusiones, sin duda, pero ilusiones que tienen el gran mérito de no engañar a nadie. Y si fuera preciso demostrar más explícitamente la legitimidad de tal medio, ¿no podríamos hacerlo considerando, por comparación, el empleo del mismo procedimiento por la gramática, expresión directa del pensamiento?

Tal es rápidamente expuesta la base de la estética de José María de Martín. Se percibe inmediatamente su grandeza lírica, así como su valor científico. Es el código más preciso de la pintura por la pintura que se ha formulado entre los jóvenes pintores catalanes. Y no se sabe lo que se ha de apreciar más: la delicadeza de las ideas que lo han animado o la severidad de ejecución que ha obligado a esas ideas a ajustarse a la disciplina más clásica.

Se ha acusado la obra de Martín de hermetismo. Es que nunca han consentido en desentrañar las intenciones de su pura ciencia lírica. Pero todo esto no tiene ninguna importancia. Unos artistas exponen sus obras en las galerías de arte, otros trabajan y no es posible hacer ambas cosas simultáneamente. Por eso la obra de estos últimos depara por lo general admirables sorpresas, mientras que la de los primeros es siempre preferible no conocerla.

El Mar (1953), de J. M. Martín



MADRID **Exposiciones**

PINTURA HOLANDESA CONTEMPORANEA

Una interesante exposición, en la que 29 pintores actuales nos ofrecen una breve selección de sus obras. Quizá los únicos rasgos generales que convendría anotar sean la ausencia de la llamada «pintura surrealista» y la escasez de cuadros no-figurativos. Por otra parte, prácticamente, la totalidad de estos artistas se apoya únicamente en la tradición pictórica europea posterior a 1870 (y, por supuesto, a través de ella en la estirpe entera del arte accesible a nosotros en la actualidad).

K. ANDREA ofrece unas obras construídas casi exclusivamente sobre el tacto. Quizá la sensación de extrañeza que produce se deba a nuestra habituación a obras exclusivamente visuales, a la representación de los aspectos ópticos de la realidad. Andrea constituye un curioso ejemplo de lo que Zubiri ha llamado «inteligencia sentiente». Su pintura procede de un solo sentido o, mejor, de dos únicas clases de dispositivos sensoriales epidérmicos: los sensibles al frío y a la aspereza; a partir de ellos se constituye toda su vivencia pictórica. Ya la ambigüedad de algunas figuras delata el torpor de sus dedos ateridos por el frío.

W. I. BOUTHOORN nos recuerda el fondo biológico, visceral, del vivir humano. El hecho de que el hombre se diferencia de los demás animales por ese mozo llamado espíritu nos suele hacer olvidar la raíz animal, prisionera de la carne, del mismo espíritu: el disforme «mundo interno» (no «interior»), la brutal facticidad biológica de donde arranca para el vuelo la faz espiritual del hombre. Hay una vida latiendo al mismo compás del perro, del gusano o el molusco, que acompaña y posibilita las más sutiles variaciones de la inteligencia, las soledades más álgidas humanas.

FRIEDA HUNZIKER, de linaje «fauve», alegre de colores, pero muy soberbia. Muy nos mira a todos como gusanitos afanados en minúsculos trajines, mientras el sol brilla allá arriba...

DICK ZWIER es un espacio gris, un vacío corporal en que se inscribe la vida monótona del trabajo; la espaciosidad que nos rodea, la extensión concreta, palpable, que nuestros cuerpos necesitan para moverse de lugar, alzar un brazo, caminar a la busca de un amigo.

. DE WIT: ¡naranja, cubos claros, ventanas frente al mundo!

● OTRAS EXPOSICIONES

La exposición de artistas americanos organizada por el Museo de Bellas Artes de Pennsylvania es bastante poco interesante. Sólo MARY CASSATT y algún imitador gracioso de la pintura europea a partir del impresionismo son dignos de ver.

VALDES AMEZOLA se esfuerza por ser pintor, por llegar a tener ojos, más que nada. Deslumbrado, recrea un universo de malvas y amatistas.

JEAN LECOULTRE ha vuelto a Buchholtz más fúnebre que nunca; todas las cosas han muerto o están mudas; la piel de las llanuras se estira y se reseca; y sobre ella vaga, trabaja, se codea ese ser enigmático que llamamos hombre.

En Clan expusieron LAWRENCE CALCAGNO y HAMRI. Calcagno se ha embarazado las manos de materia bruta, el fuego y la savia del Pacífico. Hamri debiera quizá refrenar su prodigiosa fantasía y registrar el mundo morabito con mayor sujeción al objeto. La potencia visiva de su alma traspasa la materialidad de las formas y los cuerpos e imagina un mundo musical, limpio de la grosera imperfección de los sentidos. En ocasiones permite que la poesía se adelante en el camino y llegue más allá de donde pueden arribar sus manos; pero otras veces disciplina exactamente su hálito poético y le mantiene en sus alrededores: entonces las formas se entrelazan en un ritmo eterno y primitivo, en una vibración suave y persistente como el aroma de una flor remota, en la magia elemental y simple de las leyendas infantiles, de los rostros velados, la soledad, el desierto. Si, en las tardes, Hamri supiera...

En la Galería Alfil, cerámicas y dibujos de MICHELLE GUINARD. Su delicada sensibilidad aún no domina el material térreo; alguna cerámica, sin embargo, de tono y dibujo muy graciosos.

ESTHER BOIX posee un vigor sorprendente. Se enfrenta con un mundo variado, terrible, con una algarabía de voces cortantes, extrañas, de chirridos, aullar de las sirenas, de luces violentas que la ciegan. Pero ella, con toda su santa paciencia, se sienta a mirarlas muy despacio, las contempla larga, fijamente, las convence con la fuerza de su calma. Y entonces ellas se entregan, entonces dejan traslucir su pura esencia, la calidad más alta de su ser, el tibio, amoroso núcleo que se oculta bajo la corteza amarga. Entonces las casas se arquean en un gesto de bondad, las luces ponen sordina a sus brillos, las cosas todas se detienen un instante para que Esther las pinte.

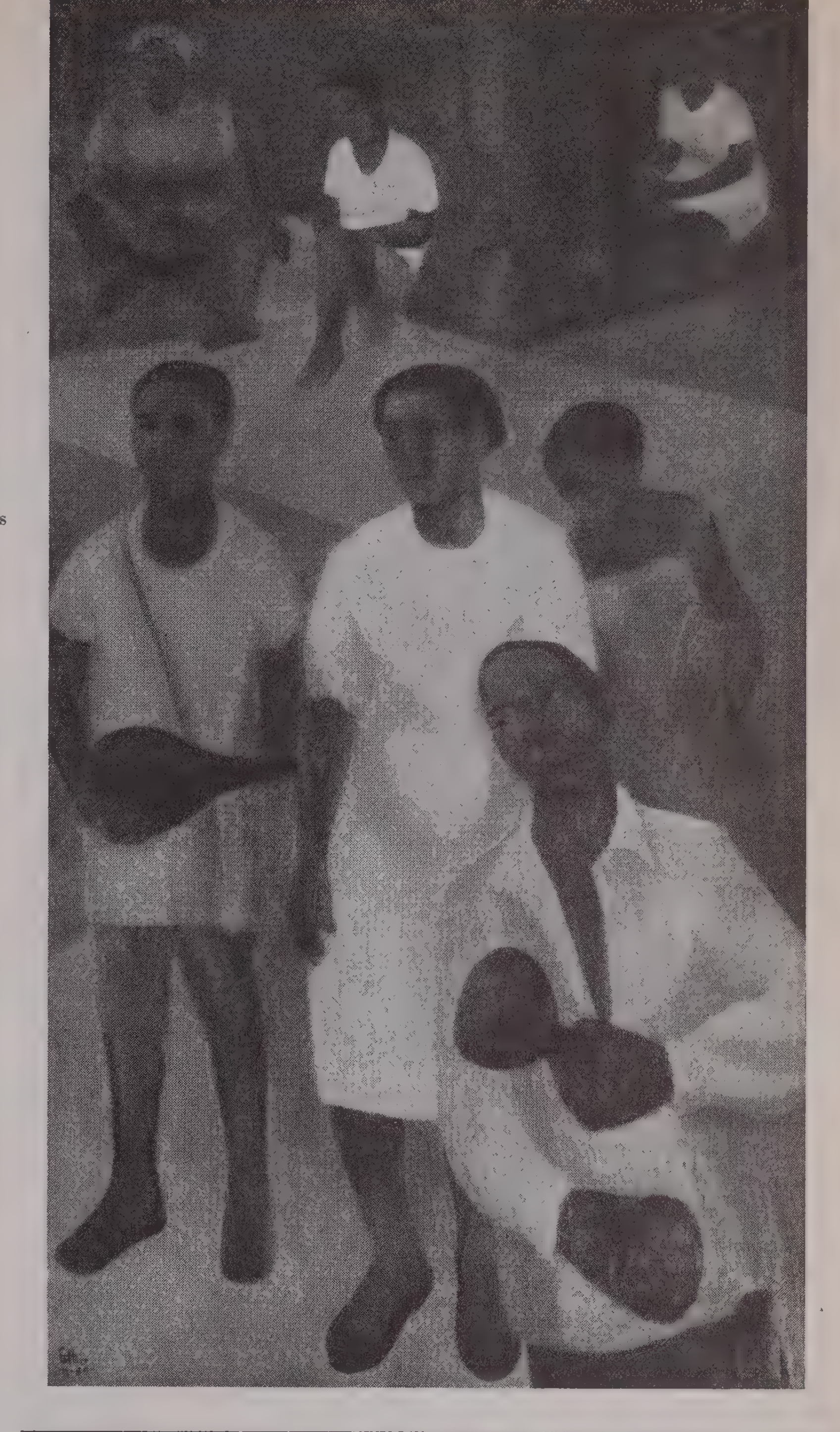
Una deliciosa exposición retrospectiva de dibujos de AGUSTIN RIANCHO; este extraño y olvidado pintor santanderino nos ha legado un mundo de pureza melancólica delicadísima, resultado de una auténtica comunión con lo verde. En su fusión con el latir húmedo y dulce de su tierra, Riancho vivió la nostalgia que las cosas sienten por el hombre, el dolor de las hojas caídas cada año, la queja del lauro herido...

Una exposición colectiva en Macarrón: mencionemos a GODOFREDO GIMENEZ y a EGEA AZCONA. Otra colectiva (o al menos varias simultáneas) en Los Madrazo: el único digno, RAMON REIG.

De nuevo expuso CASTRO GIL; su sentimentalidad es sobradamente conocida para insistir en ella.

● Entre los que nunca debieran haber expuesto se destacan Mohamed Sabry y los horrendos Soria Aedo y Larrumbide.

V. SANCHEZ DE ZAVALA



LA BIENAL DE BARCELONA

Continúan los preparativos para la celebración de la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona.

La novedad más destacada, con respecto a los certámenes anteriores, es la sección de Joyería y Esmaltes, que ha suscitado gran interés en los artífices de todo el mundo. Concurre Salvador Dalí con sus famosas joyas, cuya exhibición en las capitales de Europa y América ha sido un tema muy comentado.

El local de la exhibición será el grandioso edifico del Arsenal de la Ciudadela, que está siendo habilitado por el Ayuntamiento de Barcelona.

En esta Bienal se unirán a las naciones hispanoamericanas, habituales concurrentes, Portugal, los Estados Unidos, el Brasil y Filipinas.

CARTELES ANUNCIADORES

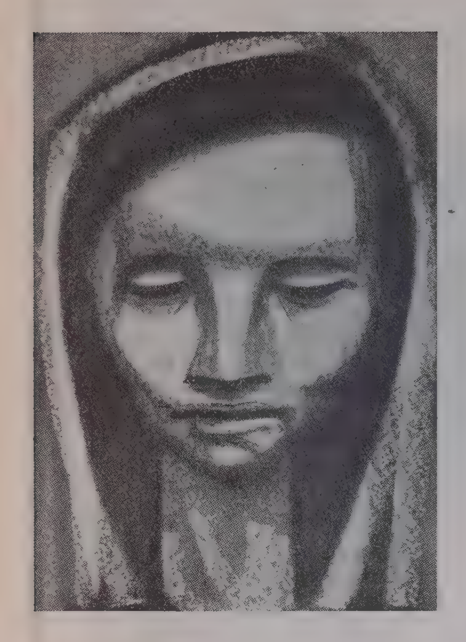
Recientemente se expuso, en los locales del Instituto Británico, una interesante colección de carteles de anuncio, propiedad del *London Transport Excutive*.

Gran Bretaña tiene una gran tradición cartelista, pues ha sido ella, con Francia, la introductora del cartel en colores, debido a que fué en Gran Bretaña donde se perfeccionó la técnica de la litografía.

Los carteles expuestos pertenecen al período 1921-1953 y reflejan las modas artísticas de aquellos años. Desde la última guerra los carteles del London Transport Executive van emparejados; en uno de los dos carteles el artista puede crear su dibujo sin preocuparse del texto, que va en el otro cartel.

Esta exposición demuestra que una idea puede llegar a convertirse en una tradición, y como arte ligado a un servicio público es una parte integrante de treinta años memorables, años de grandes cambios sociales y culturales.

LABRA 55



EN EL ATENEO

ensayos para un concierto

No soy partidario de las exposiciones, y menos aún de las de pintura y escultura.

Me parece que una exposición es la prueba más clara de que estas artes plásticas se quedaron a la mitad del camino, de que no cumplen su misión, de que sus piezas han sido recogidas caritativamente de la calle y se han metido amontonadas bajo su techo para protegerlas de las inclemencias del tiempo y de las gentes.

Y después, también caritativamente son visitadas por un público que tiene, en arte, una mentalidad paralela a la de las señoras de los roperos de caridad con relación a los mendigos.

Esto que digo es fuerte, ya lo sé, pero es más fuerte aún que por el estúpido malentendido existente en torno al concepto intelectual y social que de las artes plásticas nos han impuesto los eruditos del arte pueda malograrse el contenido auténtico de este magnífico grupo de pintores jóvenes que tenemos hoy en España. Pintores que, si les damos verdadera ocasión para que hagan su obra, no nos defraudarán, porque pueden y porque saben hacerla.

Un ejemplo, que se podría decir ejemplar, de esto que estoy diciendo es la exposición de José María de Labra. Esta exposición no es su obra, es una serie de estudios, de ejercicios "para hacer dedos", como dicen los pianistas.

A esta exposición se puede entrar no con mentalidad de señora de ropero de los pobres, sino como una persona muy amiga o de la familia entra de puntillas al salón donde el pianista está ensayando un nuevo concierto. Hay que sentarse en esa silla que está junto a la puerta y escuchar.

Hay que mirar esas escalas cromáticas, y esos otros juegos lineales, y esos estudios figurativos de cabezas o de torsos, como si se oyeran escalas, posiciones de manos fijas, arpegios y quizá pequeños fragmentos de una sinfonía. Después hay que salir también sin hacer ruido, pero sin pensar que se ha oído un concierto: éstos son sólo unos ensayos. Un concierto completo ya lo ha dado Labra en varias ocasiones — yo soy testigo de mayor excepción—; otros los está comenzando a ejecutar. No son cuadros, ni siquiera pinturas murales. ¡Triste concepto de lo que es la fusión de las artes tienen los que creen que una auténtica cooperación plástica es pegar, más o menos acertadamente, a una arquitectura, estatuas y pinturas en las paredes!

Para que la obra arquitectónica sea bella es necesario que lo sea siempre y entera, que su estructura y su disposición formal de espacios responda a una auténtica armonía intrínseca. Hacer una arquitectura sin que la belleza esté implícita desde el principio, y después pegarle con escayola o con piedra—es igual—unos postizos para hacerla bella, es tan equivocado como añadirle, sin clara razón de ser, unas pinturas o unas esculturas después de hacer la obra. Para que esa fusión de las artes, que todos deseamos, sea una realidad es necesario que cada una de las manifestaciones artísticas fundidas nazca inseparable de las otras, que no se pueda quitar o poner a capricho, sino que sea una necesidad del conjunto, y por esto, en algunos casos, es necesario que este concreto quehacer del pintor o el escultor utilice unos medios de expresión que salen de lo actualmente usado; más aún: que hoy ni se sospechan siquiera. Es decir, que se empleen no sólo los materiales ya conocidos del vidrio o de la cerámica o el mosaico, sino otros más propios de nuestro tiempo, como los metales, los compuestos químicos o plásticos, opacos o translúcidos, o, en fin, esos otros medios naturales de expresión que nos proporcionan la jardinería y el paisaje.

Los horizontes del arte, es lógico, se ensanchan cada vez más a medida que la humanidad va elevándose en saber y en sensibilidad; pero también es razonable que vayan desapareciendo de puro viejas las manifestaciones que han perdido su razón de ser. El retrato, por ejemplo, queda hoy relegado a la exhibición forzada sobre el sofá de la dueña de la casa en traje noche, en la aún más forzada decoración "isabelina" del anacrónico "salón de recibir" de las casas de los nuevos ricos. Los cuadros de caballete en general, si la humanidad es consecuente, no han de tardar en seguir el mismo camino.

Pero contrapesando a todo esto que se marcha surgen nuevas perspectivas, de verdad bellas, con pájaros, con flores, con arte sano y juvenil, que compensarán con creces las pequeñas pérdidas de lo positivo que pudiera tener lo que desaparece.

Por todo esto—lo repito—esta exposición no es una meta. Es sólo un botón de muestra. Con él basta para darse cuenta de lo que puede ser la obra completa, y concreta, de este magnífico artista que es José María de Labra.

MIGUEL FISAC



DOS ORQUESTAS • DOS MAESTROS • DOS ESTILOS •

por Enrique FRANCO

Reduciendo las cosas al máximo podemos establecer dos estilos-tipo de directores de orquesta. Uno, heredero de las mejores tradiciones del romanticismo germano; enamorado, el otro, del magnífico instrumento que es la orquesta sinfónica. Actúan los primeros de dentro a fuera; en sentido inverso, los segundos. Son más hondos de estilo aquéllos, más superficiales y virtuosistas éstos. De un modo general cabría asignar la primera manera a los maestros germanos, mientras que la segunda resulta —también de un modo general—peculiar de los latinos.

El director germano, heredero directo del director romántico, conserva de él una actitud protagonista que—dicho sea con toda cautela—puede justificar el conocido convencionalismo de «su quinta», «su séptima» o «su novena». Penetra en el hondón de la partitura, desentraña hasta identificarse con ella la idea original, y a partir de ese mismo instante actúa como creador. De ahí que sea en estos maestros tan infrecuente la música impresionista o el mismo Strawinsky. Por metafórica y «guardadora de las distancias» en un caso, por intencionalidad plástica—*música de gesto* ha sido denominada—en otro. Les va mejor, necesitan casi del «pathos» romántico, sus antecedentes o sus inmediatas consecuencias: Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Strauss, Schoenberg o Berg.

Los directores de la otra especie — no quiero seguir denominándolos latinos para evitar confusión—se apartan de la orquesta, actúan desde fuera sin comprometer sus intimidades; buscan, y encuentran cuando de nombres señeros se trata, una valoración preciosista que va del más fundido empaste de las sonoridades, de la más inverosímil afinación, hasta la casi agobiadora acumulación de perfecciones de detalle. Trabajan sobre el puro fenómeno sonoro y, al contrario que los anteriores, sus preferencias se dirigen hacia la música más apta para «dirigir desde fuera», que es también, y naturalmente, aquella que se escucha también desde fuera: la fundamentada en el virtuosismo del timbre y el ritmo, la que alcance su mejor realización en cuanto esté gobernada por el más perfecto metrónomo y el más exacto diapasón.

Dos ejemplos de las tendencias que venimos comentando los tenemos en los directores de la Orquesta de Viena y de la de Filadelfia: Karl Bohem y Eugene Ormandy.

La visita de los vieneses despertó oleadas de entusiasmo; la de los norteamericanos no llegó a producir sino una admiración sin caldear. Ello a pesar de que la popularidad de una y otra orquesta, gracias al cine y los discos, eran muy distintas. Todos—minoría y público en general—sabían de la orquesta que antaño dirigiera Leopoldo Stokowsky; pocos, de la real primacía de la que casi constantemente tuvo ante el atril directorial a Wilhelm Fürtwangler.

Bohem y los suyos hicieron un programa popular, pero de contenido. Además, del contenido más idóneo para el estilo de conjunto y director: Mozart, Beethoven, los dos Strauss. Ormandy y su centuria erraron por partida doble: de un lado confeccionaron programas de muy escaso interés, que la más «popular» cultura musical madrileña ha sobrepasado ya hace tiempo; de otro, renunciaron a los títulos que en toda su «tournée» por Europa les han dado mayores éxitos, ya que corresponden a la música que les es más apta: «Concierto» de Bela Bartok, «La valse» de Ravel, «Matías el pintor» de Hindemith.

Los madrileños — crítica y público — han coincidido exactamente con los asistentes al Festival de Burdeos, escala inmediatamente anterior de la Orquesta: admiración, pero no emoción. «Till Eulenspiegel» pudo servir de medida comparativa, ya que las dos Orquestas lo incluyeron en sus actuaciones. Toda la perfección técnica de la Orquesta de Filadelfia, todo el exceso de sonoridad virtuosista que llega incluso a retoques pequeños en la instrumentación original, fué matemático castillo de naipes. Dentro, nada, aire. La, en general, no menor perfección de la Filarmónica vienesa se puso al servicio de la raíz que llevó a Strauss a componer ese «rondó» portentoso; la «lujuria tímbrica» con que el «bárbaro de ojos azules» rodeó las hazañas del pícaro germano parecía dársele a Bohem como añadidura, como premio a haber penetrado en el fondo de la cuestión. Gracia y verdad se equilibraban. En Ormandy no había más que lo externo, la precisión en el ataque, la calculada situación de los planos, la fusión de cantidades y calidades. En ocasiones podía decirse de la Orquesta de Filadelfia la frase callejera: «suena como un órgano».

Cabe pensar como final de estas notas: ¿Qué pasaría si durante una temporada se intercambiasen una y otra orquesta sus maestros? No hay orquestas buenas y malas—decía Ricardo Strauss—, sino directores buenos y malos. No existe el mito del director añadido como algo postizo a la orquesta. Vale a este respecto la anécdota que recoge Strawinsky en su «Poética Musical» sobre la Orquesta Soviética, que funcionaba sin director, en un afán artístico-político de hacer tabla rasa de las jerarquías. Al serle ofrecida a un empresario estadounidense como máximo acontecimiento, la despreció porque «eso le parecía grave error. En todo caso le interesaría un director sin orquesta».

Si el hombre es el estilo, el director es la orquesta. Eugene Ormandy tiene en su haber la capacidad que supone conservar a través de los años el instrumento excepcional, de precisión matemática, que se llama Orquesta de Filadelfia. Karl Bohem, la de saber tocar la perfección de la Filarmónica vienesa con la gracia decisiva de lo inefable. Puesto que lo que hace la Sinfónica americana puede describirse hasta el detalle, creo yo que se trata de menos «verdadera música». Esta empieza justamente—ya se ha dicho—allí donde termina la palabra.

E. F.

VOCACION Y RESIGNACION

Dice Julien Green en su Diario *(sexto volumen recientemente publicado) que para él es indispensable escribir. "Para esto estamos en la tierra y no para cualquier otra cosa." Dichosa vocación, tan definida. Porque en toda vocación hay el renunciamiento a ser otras cosas, a realizar otras obras, a vivir otras vidas. Pero el novelista católico inglés se atiene a su propia vida y a su propio oficio. Bien está. Y añade: "Toda vida humana es un camino hacia Dios." La del escritor y también la del barrendero. Da lo mismo con tal de hacer bien lo que haya de hacerse. Actitud consoladora y envidiable. Claro que a Julien Green no le cuesta mucho trabajo, puesto que es lo que quisiera haber sido. Lo difícil está en hacer "camino" transitable del sendero amargo que a muchos toca cuando vocación y destino no se corresponden. Entonces el "camino" se convierte en vía crucis y martirio. Pero desde el punto de vista cristiano de Julien Green cabe decir: "¡Tanto mejor!" Justamente porque tanto peor...*



SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR

● PIRANDELLO

El éxito que ha alcanzado esta temporada en Madrid la famosa obra de Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore,* presentada en el teatro Español por José Tamayo, habrá que achacarlo, a mi juicio, mejor que a la novedad y acierto en la presentación y a lo excepcional de la interpretación, a este largo y hondo vacío que está abierto en la vida teatral española, y que apenas si se ha intentado llenar con obras adscritas a las más pasadas formas y concepciones teatrales y alguna otra, por excepción, en la que de modo más o menos tímido se pretendía poner nuestra escena al compás de los vientos que hoy corren por Europa y América. Porque con ser la presentación y la interpretación de *Seis personajes* meritorias y logradas en buena medida, no pueden justificar por ellas solas el éxito tan intenso y prolongado que ha acompañado a su reestreno, casi con honores de exhumación.

La importancia que en la historia del teatro contemporáneo tuvo y tiene la obra de Pirandello—a punto de quedar incorporada al acervo de lo clásico—está dicha y escrita y por ahí anda en infinidad de estudios y ensayos. Desde este punto de vista, el interés de una representación actual tendría que tener carácter en cierto modo *casi histórico.* El mayor interés que presenta la obra, por tanto, es un interés de antecedente. En el mundo ya no se hace teatro al estilo de Pirandello y de sus *Sei personaggi;* pero no cabe duda de que a Pirandello y a *Sei personaggi* hay que asignar una determinada parte e influencia en el modo y manera actuales de concebir y de realizar el teatro. Así las cosas, a los treinta y cinco años, poco más o menos, del escandalazo de su estreno, la obra venía indicada, casi pintiparada, para una sesión de Teatro de Cámara, junto a otras que marcan igualmente los más cercanos ascendientes del teatro de hoy. No nos hubiera extrañado el éxito de una representación de tal índole; mucho más teniendo en cuenta que el modelo y ejemplo de sus diversas presentaciones — muchas de ellas extraordinarias—en los teatros principales de ciudades como Roma, Londres, Buenos Aires o Nueva York, ofrecían la posibilidad de realizar un montaje acabado, beneficiado de las anteriores y brillantes experiencias. Pero, como digo, el éxito de *Seis personajes en busca de autor* en esta su nueva presentación en Madrid hay que descansarlo en la propia obra, en los valores de la propia obra en estrecha relación con la casi absoluta ignorancia que el público—no el gran público, sino el pequeño público que compone la minoría de los amigos del teatro—padece de lo que en teatro ha aparecido y sucedido de un cuarto de siglo a esta parte. De otra manera no puede uno explicarse el fenómeno del éxito.

Este es, a mi entender, el primer y casi único comentario que merece y requiere la presentación de *Sei personaggi* en el teatro Español. Siendo esta obra de tanto escándalo y predicamento en el teatro del siglo, el aplauso que ahora ha obtenido en Madrid y el indudable acierto de José Tamayo al incluirla en el programa del Español no pueden levantar otro comentario que el que queda hecho. No deja de ser algo lamentable que este aplauso haya llegado cuando la tesis pirandelliana de *Sei personaggi* esté ya largos años leída y casi olvidada, repetida además en casi todos los oídos españoles que quieren escuchar por buena parte de la obra de nuestro Unamuno, cuyo nombre ha de salir a relucir en todo comentario a Pirandello. Como también lo es que, por paradoja, se tengan que dar en teatro de cámara las obras que más vivamente alientan en el teatro universal actual, porque quienes de ello se ocupan o el mismo público—vaya usted a saber—no estén tan dispuestos a aceptar los escándalos teatrales del momento como lo están para los que se produjeron hace treinta y cinco años.

Esto aparte, hay que dejar consignado que la presentación que de la obra ha realizado José Tamayo es muy meritoria, aunque, como dicho queda, al director del teatro Español no le faltaran numerosas y excelentes experiencias ajenas en las que apoyarse. Y la interpretación, también. En ella quisiera destacar tres nombres: en primer lugar, el de ese extraordinario actor que se llama Antonio Prieto, para quien en todas sus actuaciones y en mayor o menor medida el elogio es obligado; el de Asunción Sancho, a quien hay que mentar esta vez de manera especial, porque la tremenda dificultad del papel exige una labor agotadora, fatigosísima, casi heroica, y porque creo que la generalidad de la crítica no la ha tratado con la justicia que merece; y el del joven Juan José Menéndez, que se afianza cada vez con más fuerza en su extraordinaria calidad de actor. El resto del reparto, por numeroso, quede envuelto por esta vez en un elogio común. Elogio que alcanza, naturalmente, a José Tamayo, no sólo por su tarea de dirección, sino por su casi insospechable acierto en la elección de la obra, tan largamente aplaudida por un público que ha llenado el teatro Español durante muchas sesiones.



JUNO Y EL PAVO REAL

● SEAN O'CASEY

La tercera sesión del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en la que se estrenó la obra de Sean O'Casey *Juno y el pavo real,* en traducción de Enrique Llovet, plantea de nuevo el problema de las obras que deben o no llevarse a los repertorios de los Teatros Nacionales, y concretamente al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

Una buena parte del público que asistió al estreno mostró, en forma ruidosa, su desagrado y disconformidad hacia la obra, y durante los entreactos y al final de la representación se podían escuchar comentarios desfavorables a su inclusión en el programa del T. N. de Cámara. En efecto, la obra del irlandés Sean O'Casey pertenece a lo que se puede llamar teatro de ocasión; su tema y su desarrollo están referidos concretamente a la revolución irlandesa; la acción discurre en la ciudad de Dublín y en el año 1922. La referencia al hecho histórico, el tiempo y el lugar de la acción quedan algo lejanos para el público español de nuestros días, y, por otra parte, el valor de la obra como tal, despojándola de su valor como testimonio, no creo que justifique por sí solo su inclusión en el programa de un teatro español. Sin embargo, lejos de estar de acuerdo con los que protestaron la elección de *Juno y el pavo real* para el programa del Teatro Nacional de Cámara, creo que es obra de interés para tal Teatro, siempre que hubiese desarrollado en la temporada un programa más amplio que el que nos ha sido ofrecido en la presente hasta ahora. Los tres estrenos en otras tantas sesiones que hemos visto no pueden por menos de traernos a la memoria otros títulos cuya inclusión hubiese resultado más sugestiva e interesante. Cuando no se disponen de medios suficientes para desenvolver un amplio plan, hay obligación estrecha de pesar y medir mucho los títulos y los autores. Ignoro quién decide, en última instancia, los programas de los Teatros Nacionales; y por ello evito descansar la responsabilidad de esta elección en alguien determinado.

La obra de Sean O'Casey que comento se reduce casi por completo a un solo acto: el tercero. Los dos primeros son casi íntegros lentos y faltos de interés, y sólo en algunos momentos llegan al espectador unas gotas, parcamente administradas, de dramatismo o belleza. Es en el tercer acto donde se puede encontrar un diálogo de interés y algunas situaciones de fuerza dramática de buena ley. Me gustó la traducción de Enrique Llovet, y creo que sin su acierto la obra se hubiera quedado en apenas nada.

La adaptación de las canciones irlandesas, realizada por el maestro José Terol; la dirección, de Modesto Higueras, ayudado por Carmen Troitiño; los bocetos del decorado, de Pablo Gago, realizados por Redondela; y la interpretación, merecen mención discreta. Del reparto hay que destacar la labor de Antonio Prieto, actor que une a sus excelentes cualidades la virtud de un trabajo infatigable.

JAIME CAMPMANY

ESPERANDO A GODOT



de SAMUEL BECKETT

Esperando a Godot es obra abstracta, de un simbolismo tan esquematizado o simplificado que apenas dice algo en ocasiones; insinúa más que expresa. Estas obras despiertan a veces grandes admiraciones porque se les atribuye mucha profundidad precisamente en virtud de su sobriedad extrema, a veces rayana en pobreza. Gran parte de sus efectos se obtienen a base de silencios, de estatismos, de frases entrecortadas e incoherentes y de situaciones prolongadas, insistidas y monótonas. Con ello se quiere provocar algo parecido a la angustia. Ahora bien, en literatura cualquier efecto ha de estar medido. Un diálogo monótono y sin sentido puede ser muy expresivo durante un tiempo determinado, pero si se prolonga excesivamente, el absurdo deja de serlo para convertirse en aburrimiento sin más. Y el aburrimiento puede buscarse también deliberadamente como significación dramática, pero exige de la misma manera su medida, pues si se repite sin ella llega a producir fatiga y hastío. Es el principal inconveniente que encontramos en *Esperando a Godot.* Claro que todo ello es deliberado por parte del autor, pero no le disculpa del todo, porque cuanto se escribe no deja de ser deliberado. Si se repite una frase cinco veces puede sugerir tal o cual idea, mas si se repite cien o quinientas veces el recurso deja de ser tal. Por fácil y comprensible paradoja, la idea de la monotonía requiere amenidad y la idea del vacío necesita expresarse con algo, es decir, con algún contenido. Beckett también lo llena, pero a veces abusa del vacío y del balbuceo. En esta obra se ha querido ver exageradamente una trascendencia excesiva. A nosotros nos parece interesante y una muestra dramática muy de nuestro tiempo, síntesis en cierto modo de algunas corrientes existencialistas, pero llevadas a un extremo de abstracción que no logra calar ni creemos que logrará perdurar. Tiene un aire de snobismo intelectual y de juego que le resta perduración. Su autor es sin duda un escritor muy culto y fino, pero sin ideas dramáticas verdaderamente conmovedoras sobre el hombre y su destino. Juega con elementos demasiado asépticos.

La representación que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid fué magnífica y, en el reparto, Antonio Colina, Ramón Corroto, B. de la Fuente, Victorico Fuentes y Luis Sáenz se esforzaron eficaz e inteligentemente. La dirección y sentido de PEQUEÑO TEATRO DE MADRID, que dirigen Manuel Gallego Morel y Trino Martínez Trives, es digna de elogio y de estímulo. Felicitamos a Pequeño Teatro y le exhortamos a que prosiga sus esfuerzos para dar a conocer lo más agudo, y también lo más problemático, del teatro moderno.

G.-L.

RAMON CORROTO
Y
ANTONIO COLINA
ESPERANDO A GODOT

SUBLIME DECISION

● M. MIHURA

Si en España hay actualmente dos autores que nos interesen, uno de ellos es Miguel Mihura. ¿Por qué nos parecen de vena más espontánea y verdadera los autores que continúan la tradición de nuestro gran teatro cómico o de humor que los autores más estrictamente dramáticos? No podemos contestar ahora a esta pregunta, entre otras razones porque no sabríamos hacerlo en pocas palabras. En cuanto a Mihura y a su teatro, ha dado un nuevo giro a la comedia risueña, la ha depurado y ha introducido en ella elementos jocosos de gran finura y agudeza. El contrapunto sentimental casi indispensable está igualmente sutilizado. Mihura es un autor satírico, pero—aunque nos da vergüenza emplear la palabra de la que tanto se abusa—con ternura; no añadiremos con poesía porque esto ya nos parece excesivo. ¡Cuántas veces vemos empleado estúpidamente el adjetivo poético!

"Sublime decisión", estrenada el Sábado de Gloria en el Infanta Isabel—por lo cual esto es un comentario postcrítico que no pretende tener ninguna actualidad—, nos parece una magnífica comedia, más abultada quizá en algunos rasgos que otras dos anteriores del autor, por ejemplo, "Piso de soltero" (que se estrenó con el título de "A media luz los tres") y "El señor vestido de violeta", que, como ya dijimos en INDICE, se nos aparece de visión más personal y más valiente. Personalidad es precisamente lo que no puede negarse a este teatro agridulce, de suaves contrastes, de efectos de buena ley, donde brillan frases sagaces y donde siempre resplandece el buen gusto literario. La visión que nos ofrece la comedia de algunos aspectos de la vida española a finales del siglo pasado no resulta muy matizada y a veces peca de unilateral, pero no se puede pedir demasiado a una comedia de este género y adentrarnos ahora en otros distingos sería improcedente. Más que el tema—y el tema lo es todo, es decir, cuanto se escribe en la obra—siempre salva a Mihura la observación graciosa, o la escena de gran calidad humorística. Creemos, sinceramente, que será un autor importante en la historia de nuestro teatro.

La interpretación de esta comedia nos parece tan buena que merece unas frases aparte, debidas si esta nota fuese de estreno, pero que, por no serlo, nos limitamos a hacer una consideración general. Creemos, en efecto, que los actores españoles han sido poco estimados últimamente en su calidad interpretativa; otras corrientes de fuera y el sempiterno *snobismo* han sido causa de algunas injusticias. Nos atrevemos a decir que en esta misma línea y tradición escénica contamos con actores magníficos, insuperables, dotados de enorme personalidad; actores y actrices, como Zorrilla, Bonafé, Loreto Prado --por no citar sino a los inmediatos y ya desaparecidos—, son excepcionales y tan buenos a nuestro juicio como los mejores del mundo. Este naturalismo cómico, por llamarlo de alguna manera, este costumbrismo irónico encuentra en los actores españoles intérpretes extraordinarios con dotes que están ya en el fondo más tradicional de la raza. Buena prueba de ello son estos actores del Infanta Isabel que interpretan "Sublime decisión". Las escenas de la oficina burocrática, por ejemplo, como la de las visitas mesocráticas, etc., están extraordinariamente interpretadas. ¿Tenemos peores actores dramáticos? Otra respuesta que dejamos sin contestar.

G.-L.

50 años de ABC

Como español y como escritor, una vez escribí en estas mismas páginas sobre la *primera*—en realidad la *tercera*—de *A B C*, en términos no precisamente elogiosos. Fue con ocasión del «incidente» promovido por unos artículos de doña Julia Maura. Quizá el lector lo recuerde. Hoy vuelvo a ocuparme de este periódico, que acaba de cumplir cincuenta años.

Son esos cincuenta años muy significativos en la vida española, y *A B C* es clave para entenderlos. Resume de alguna manera los azares del país en el medio siglo. Leyendo la colección de *A B C*, con sus huecos o vacíos, a la vez, tan reveladores, uno comprende qué ha pasado en España—qué ha sido España—y por qué han ocurrido ciertas cosas: sucesos unos amables, otros luctuosos, en que nuestro pueblo se ha ido «haciendo», acercando poco a poco a la tragedia posterior, a la expiación de la guerra civil.

Una actitud no puede discutírsele a *A B C* en este tiempo: haber mantenido el tipo. En este país donde el valor sobra, pero donde también florece la cobardía, el desertar de sus convicciones, *A B C* ha sido un ejemplo de congruencia y lealtad consigo mismo. Es bastante, es un ejemplo a imitar por sus propios enemigos o no partidarios. Hay que tener un objetivo y línea de conducta en la vida. Lo que Marañón ha indicado tantas veces: *Es sospechoso cambiar de ideología, de camisa, con alguna frecuencia.* Este no es el pecado de *A B C*. El periódico, en cincuenta años, está donde estaba, mental y moralmente. No ha adelantado un paso; no ha retrocedido. He aquí, a nuestro modesto entender, su virtud y su defecto.

Las «recaídas» de *A B C* en el pasado son síntoma de lealtad, y por tanto de salud... El espíritu que animó al periódico al nacer sigue vivo, no se ha deteriorado ni consumido. *A B C* defiende hoy esencialmente lo que entonces: un moderado liberalismo, una Institución tutelar y un «modus vivendi» entre españoles, no fácil de concretar en esquemas, gaseoso y poco moderno, creo. Es una actitud, insisto, de servicio y espolique a las *ideas generales*, llamémoslas así, lo que da fisonomía al periódico, más que un programa o método fijo de acción. Esto tiene sus pros y sus contras. En todo caso *A B C* ha sido al correr del tiempo firme en sus convicciones esenciales, que a veces han coincidido con los intereses del país y otras los han rebajado o tergiversado. El ser fieles a algo tiene este peligro: desoír, no valorar en su justo mérito al que no piensa como uno. De este defecto ni siquiera el liberal *A B C* está libre. Así faltan en su colección sucesos que luego el correr del tiempo ha convertido en decisivos y sobran otros, tenidos en su día por importantes, de los que no se acuerda ni su familia más allegada. Es el riesgo del periodismo, en abstracto, cuyo tamiz, grueso, retiene la paja en ocasiones y deja pasar el grano fértil y fecundante.

Un conjunto de aciertos y errores creo, sin embargo, que sería altamente satisfactorio para el periódico. Y ¿cuántos de sus enemigos pueden decir lo mismo? Estoy, como español, con el *A B C* leal de las horas abyectas —las horas en que huyen las ratas—, aunque no comparta bastantes de sus convicciones y aunque como escritor me haga, al leerlo cada mañana, bastante infeliz.

A *A B C* se deben, además, bastantes escozores para la política del gobierno en los últimos años, lo cual es siempre saludable, no obstante ser *A B C* el equivocado con frecuencia. Otros días ha dicho verdades simples y sencillas, de llamada de atención y de advertencia a problemas reales, de la hora, que si se desoyen se enconan y luego sangran. Indudablemente *A B C* intenta acertar y como periódico es el más trabajado, el más inquieto, el que sirve a sus lectores una información más del momento y más completa. Cosa que el lector agradece. No en vano *A B C* es el periódico del desayuno en los hogares más serios, graves y respetuosos del país. Es un hecho digno de ser estimado. Lancemos la primera piedra, pero no la segunda. De *A B C* deberían aprender, profesional y éticamente, muchos que se tienen por valientes, jóvenes, revolucionarios y en la verdad. El tatachín no sustituye a ésta; la mata. *A B C* no toca el tatachín. Busca su verdad y la sostiene, que es bastante. Le felicitamos por ello, en su cincuenta cumpleaños, desde esta modesta revista, que también se atiene a lo dicho y que, incluso, con ideas bien diferentes, respeta las canas. La antigüedad—lo aprendimos en el ejército—es un grado.

EL CIERVO

Traemos a este recuadro una modesta publicación. Dos palabras. Se trata de *El Ciervo*. ¿Por qué la traemos? Porque en su insignificancia es un indicio, un síntoma. Síntoma saludable, desde luego. Hacen falta bastantes *Ciervos* en el catolicismo español—que es sólido y consistente, conste—; al menos, uno por cada provincia. Así nuestro pensar y obrar católicos se desentumecerá y volverá más ágil, más inquieto, más acuciante. *El Ciervo* de que hablamos, editado en Barcelona, y que algunos lectores conocen, es esas cosas: vivo, inquieto: contemporáneo, de hoy, en una palabra, dentro de su pequeñez y relativa poca voz. Y dentro de su ingenua juventud—que todo hay que decirlo—. Nos hace pensar en el grano de mostaza. Confiemos en que prenda y crezca.

Hace falta entre nosotros que muchas de las ideas cristianas yertas se reanimen y vivan con nuevo ardimiento: infundirles alma. Es decir, que la obra secunde a las palabras, a la fe, como pedía San Pablo, simplemente. Y no en la conducta altisonante a la hora de morir—dando si es preciso la vida—a que tan propenso es el español, sino en la conducta anónima, mínima, solitaria de cada día. Que lo que confesemos con la boca lo ejecute la mano.

El Ciervo parece acercarse a este ideal, diciendo en dosis pequeñas verdades viejas, de tan viejas olvidadas, malversadas, con moho y orín... Hagámonos eco de su empeño. Se acerca la hora en que la crítica por la crítica debe tornarse prudente, y atarse bien los machos, como dicen los toreros. No nos convirtamos de testigos en agoreros, en testimonio falso... Hay cosas en España que comienzan a funcionar y otras que funcionan muy bien, entre bajezas y ruindades. Una de ellas el renovado espíritu de convivencia, de preocupación por el desposeído o el descarriaado, antes impensable. *El Ciervo*—publicación que componen unos cuantos jóvenes catalanes—está en esta línea de conducta, nos parece. Por eso lo decimos. Y no vale proclamar que es fría y de corto radio. Precisamente lo estimamos como su mérito. La hora de las voces grandilocuentes ha pasado. Suena la del bisbiseo y el hablar para pocos, con firmeza y claridad. Son mentes limpias y simples lo que se precisa. Siete llaves al discurso, la demagogia y el desenfreno. Hechos. Hacer, y decir lo indispensable.

F. F.

LA MUERTE DEL LIBRO

"Nadie gusta menos de las cosas que un intelectual"...

Tercio en esta tribuna abierta de INDICE, de acuerdo con el breve comentario de la Dirección.

No estoy de acuerdo con Pedro Caba en varias partes de su extenso trabajo. Pero he querido resaltar el aspecto en que él señala el desacuerdo del intelectual con las cosas; el intelectual no gusta de las cosas. Yo no soy intelectual, pero desde mi postura de labrador, en contacto con las cosas, y de persona que lee y está de parte del libro "que caduca" dando paso a otras formas de expresión, quizá esté bien situado para terciar en opiniones, precisamente por mi posición entre dos actitudes.

El hombre que gusta de las cosas es aquel que tiene su espíritu abierto al "algo" que las cosas nos transmiten, aquel que tiene su mente y su espíritu cultivado por una cultura que le habla desde siglos; no es aquel que es tan sólo sujeto de pasiones, y que será hombre, pero que por su falta de perfección está más cerca de ser "animal" racional que persona humana.

Llamémosle intelectual a este hombre, que sabe llegar al secreto de las cosas; sea a través del espíritu, sea a través de la técnica, él gusta de las cosas y él las va creando en una como segunda creación, para gustar de su color, de su perfume o su forma. El hombre "común", la mayor parte de las veces, pasa por la vida sin detenerse en las cosas; le sirven, las utiliza para cubrir sus necesidades y las deja, pero no se preocupa por su ser, como la mayor parte de las veces no se preocupa por su vida, que es un pasar. No se preocupa de su fin.

¿No ha pensado Pedro Caba, escritor y filósofo admirable, que él ha gustado de las cosas más intensamente, conforme ha ido avanzando en su formación y en la creación de su personalidad? ¿Ve el mundo como cuando empezó a formarse intelectualmente? ¿O, en cambio, ahora el mundo es para él un lugar mucho más hermoso que antes, un lugar que a cada instante nos está sorprendiendo? ¿Le ha preguntado a un hombre de nuestro campo por su actitud frente a las cosas? Hágalo sin llegar a formularle la pregunta, hablándole de las cosas, de la multitud de facetas que descubre en ellas, y verá la cara de asombro que pone nuestro campesino. ¿Quién gusta en ese caso de las cosas, Pedro Caba intelectual, o ese campesino? Yo creo que Pedro Caba.

Para mí, cada vez que repaso a San Agustín o leo un libro de un filósofo, cuando éste es de verdad, descubro mundos que antes estaban ocultos, mundos que "teníamos" en las cosas y en los seres y que no percibíamos... A veces, después de una de estas lecturas, me "estalla" el campo en multitud de sensaciones de luz y color; otras, en silencios impresionantes en los que nuestro ser queda inmerso; otras, en la soledad de nuestra serranía, nos sentimos verdaderamente reyes de la creación, hechura de verdad del Creador.

No, no creo, querido Pedro Caba, en la posible desaparición del libro. El cine, la radio y la televisión necesitan de él; son elementos de divulgación, si se quiere, pero carecen, entre varias de las cualidades que el libro tiene, de una fundamental: de la reflexión que el libro hace posible. La televisión, la radio, el cine, son una excisión del libro, formas de civilización que han de coexistir con el libro, como con el libro coexistió el circo romano, las corridas de toros o la pelota base, la danza regional o la representación de los Autos Sacramentales que nos ha transmitido una tradición oral de siglos. Yo creo, querido amigo, que junto a ese libro de rezos y de poesía, de que habla en su trabajo, tiene que existir el que al hombre enseña a ser persona, el que al hombre revele los secretos de su ser y de su existir.

PABLO GAMIR

NOTA.—Es ésta la primera respuesta recibida al trabajo de Pedro Caba, de ese título, publicado en nuestro número 78. (Por falta de espacio no la incluimos en el de mayo.) En el de julio, núm. 82, publicaremos otra, de Santos Sánchez-Marín.

CONGRESO UNIVERSITARIO DE ESCRITORES JOVENES

Se encuentra en período de organización un *Congreso Universitario de Escritores Jóvenes*. En el número 1 de su *Boletín*, los organizadores de la futura reunión—futura y ya activa—exponen las materias que serán discutidas y —algo mucho más importante—conceden pasavante al espíritu que animará los debates. Así, en el editorial del *Boletín*, se dice, entre otras cosas: "*El Congreso se celebrará, además, en el momento más justo: en el momento en que los diferentes aspectos de la literatura y del arte convergen hacia el realismo. La tendencia es mucho más importante de lo que a simple vista pudiera parecer; no es ya un cambio en las formas ni una variante temperamental en el ánimo del observador, sino una manera nueva de plantearse los problemas de la vida cultural. Estos han surgido con la desaparición de los mitos, cuando la escoba de las dificultades ha desterrado, al fin, halagadores espejismos. El intelectual, y quizá el intelectual joven con más intensidad que otros, ha visto de repente que algo fallaba a sus pies, y que en el lugar de los juegos mixtificadores, en los que se dejaba llevar, se ha desvelado una inquietante realidad, que ya creía desaparecida. Esto le ha conducido a poner en claro sus ideas, a barrer el confusionismo de muchas de ellas y a sentir la acucia del diálogo. Los que aún no ha mucho volvían la espalda se han puesto a conversar mirando de frente a la realidad, encarándose con lo que en ella hay de justo e injusto y, aún más, valorando lo justo y lo injusto. Este signo prometedor es el que consolida nuestra esperanza española.*"

Y he aquí los expresivos conceptos de un artículo, de la misma publicación, firmado por Gabriel Elorriaga: "*Hoy, cuando los separatismos territoriales han quedado lejos y empiezan a parecernos episodios pintorescos, no sucede lo mismo en el campo de la cultura. Hay voces apolilladas que intentan, con cierta frecuencia, prefijar barreras y poner vetos en el haz de las inquietudes intelectuales de nuestro pueblo. Pero la voz plena de los escritores, de nuestros mejores, más sinceros, más honrados —quizá por ello más angustiados—escritores, ha sabido ser el fermento maravilloso para sazonar una juventud que no admite el pecado de la división.*

"*Para las generaciones de postguerra no hay delito más imperdonable que ser partidista. Lo sectario, lo personalista, lo excluyente, repugna a todos; es la señal del descrédito más absoluto para quien envicie con ello su obra. España, la auténtica España, la original y maravillosa España, no es un monopolio de nadie: ni del resentimiento ni del conservadurismo. No creemos ni en los administradores de una España "restaurada" ni en los adalides de una España "soterrada". España está ahí para todos: en la calle, en el campo, en el surco y en la nube, en el árbol y en la chimenea, en la playa y en el camino. España está en la prosa y en el verso de todo hombre capaz de sufrir y de gozar con ella... No hay palabra sincera que no conduzca al entendimiento, a la integridad.*"

Sobre este Congreso puntualizaremos nuestro juicio y le dedicaremos en números próximos la atención debida. Tanto él como el reciente de Salamanca, sobre cine, merecen ser examinados en frío, para no dejarse ganar por el apasionamiento. Ha de ser separado con rigor el grano de la paja.

LA CATIRA ¿ES VENEZOLANA?

LIBROS

Caricatura

Por

GUILLERMO MORON

Los escritores españoles han descu-
ierto a Venezuela, como en otra hora
lescubrieran a la Argentina. No sola-
nente envían sus artículos y poemas
ara que sean publicados en revistas
periódicos caraqueños—con lo cual
os honran y ojalá pudiéramos hacer
o mismo los venezolanos en España—,
ino que inspiran versos en las noches
el Avila y hasta escriben novelas con
rgumentos "venezolanos". Los nove-
istas siempre han sido atrevidos; Ver-
e describió paisajes no descubiertos.
)espués de todo, la novela es el te-
reno propio para la fantasía.

Dos novelas cuyo argumento se
esarrolla en tierras venezolanas es-
án en circulación ahora y me ima-
ino que son ya bien conocidas en
uestros círculos y que la crítica las
abrá considerado como obras maes-
ras, al menos a la más atrabiliaria
e ellas, por ser de Camilo José Cela,
quien se llamó "joven clásico" en su
portunidad por los numerosos cro-
istas paisanos que en las redaccio-
es trabajan. Cela es escritor de bue-
a garra, conocedor del elemento en
ue se mueve y capaz de cualquier
osa en cuanto a manejo de la pluma
e refiera. Ha escrito tres libros bue-
os y tuvo el acierto de introducir
rases fuertes en un momento en que
n la Península sólo se escribían gaz-
noñerías. *La Catira* no ha sido cen-
urada a pesar de la vulgaridad de
u lenguaje y del fondo inmoral con
ue la verían ojos de buenas costum-
res. Para mí es sólo torpe. Y yo no
reo en la censura.

Sobre la tierra ardiente, del valen-
iano Nacher, es la otra novela. Na-
her es un escritor de tercera línea,
unque con esta novela ha logrado
rrancar críticas elogiosas a los co-
nentaristas de mayor postín, el pri-
nero de los cuales es Fernández Al-
nagro. Este crítico da los espaldara-
os desde *A B C*, por cierto con bas-
ante benevolencia en muchos casos.
)el libro de Nacher dijo que estaba
ien escrito, juicio que no es difícil
ceptar, puesto que escribir bien es
ualidad propia de mayorías en nues-
ro tiempo. A Nacher se le acusa de
opiar a Gallegos en varios pasajes,
or lo cual fué llevado a la "cárcel
e papel" de *La Codorniz,* el perió-
ico humorista de los españoles. Lo
ue deseo destacar o más bien aludir,
n la novela, es su intento de burla,
e resentimiento, acaso, contra el país
no ya las informaciones falseadas
obre el paisaje y sobre la vida. Se
rata de una diatriba contra el Ins-
ituto Agrario Nacional y su empresa
e inmigración y de una pintura sór-
ida del país, donde todo, según la
ovela, es fracaso y "maldad". Las
ualidades literarias no alcanzan más
llá de una trama folletinesca, entre-
enida como toda obra en que domina
truculencia: para los lectores que
e interesan por el argumento — la
nasa de lectores—la obra puede leer-
e de un tirón, porque hay golpes,
ruebas de fuerza, machetazos, des-
anzurramientos.

Es lo que ocurre cuando se mencio-
a a los países suramericanos: allá
ólo puede haber bochinche. El más
nportante de los periódicos alema-
es recogió, el año pasado, la imagen
e los países nuestros en una carica-
ura en que aparecen los muchachos,
on nombres de repúblicas, tirándose
e los pelos, armados con hondas, cu-
hillitos y pistolas de fabricación nor-
eamericana. Somos, según la general
reencia, pueblos atrabiliarios en los
ue la lucha primitiva juega papel
sencial: campesinos armados de ma-
hete, llaneros de a caballo robando
ujeres, vendedores de helados im-
ortados. También Cela se dejó llevar
or esta visión, retrasada en parte.
l novelista le atrajeron los cuentos
aneros del pasado siglo y la pode-
osa historia de Gallegos, a cuya som-
ra camina, deformándola, tanto, que
a Catira resulta una doña Barbarita
e signo inverso. Gallegos ha sido el
spirador común en estas dos nove-
as. Después de los trabajos magnos
el gran escritor, difícilmente puede
ablarse del llano con originalidad,
y menos quien no ha visto el llano
—Nacher—o quien lo ha visto desde
la orilla o en una estancia pelicule-
ra—Cela—.

Hay dos cuestiones que interesa poner de relieve en *La Catira,* que en lugar de novela su autor llama "historias venezolanas". La primera de ellas es el cuadro humano. Los hombres y las mujeres descubiertos por Cela intentan ser caracteres y lo logran en el campo de la ficción. Al novelista le entretiene esa continua creación de personajes que pasan por las páginas con anhelos de vida. La Catira pudo ser una brava y desventurada mujer; como algunos otros personajes podrían apuntar hacia cierta *realización* humana. Pero sacarlos de los llanos resulta muy forzado, aunque se mencionen los lugares geográficos y hasta se intente reproducir el habla popular de aquellas tierras. Todas las figuras son anormales, con ambición de salvajes; el novelista ha querido pintar un escenario torpe, con hombres torpes y mujeres "malas", tontas, imbéciles. Un medio llanero que no se ha dado en la historia, ni en la época de la "ley del llano", del cuatrero, del gran hacendado nacido del poder político o de la fuerza bruta. Si Cela quiso hacer "historias venezolanas" se equivocó; llegó tarde, por una parte, y ha sido mal observador, por la otra. Y eso que una de las cualidades de Cela había sido, hasta el presente, la de saber observar.

Un segundo punto es el relativo al lenguaje. Dos académicos de la Lengua han dicho que el libro es un maravilloso ejemplo de cómo puede incorporarse el "venezolanismo" a la lengua castellana. En ambos casos se ha tratado de ignorancia lingüística y de simple elogio de compromiso. Si algún estudioso venezolano se ocupa de poner en fichas, esto es, de analizar los términos y frases utilizados por Cela, comprobará que el clima en que el lenguaje se produce es falso. Digo el clima, la tonalidad general en que se expresa, en que se produce el diálogo, pues es cierto que muchas, la mayoría de las palabras "raras" son pronunciadas en los llanos y otros sitios geográficos venezolanos. A la vuelta de la primera página se nota el abuso, ya no solamente de los tipismos, sino de las vulgaridades. Cela ignora, por lo visto, que los hijos de los hacendados han ido siempre a educarse a Caracas, y que si Juan Evangelista Pacheco estuvo en París, ya no usa el vocabulario de un peón. Cierto que una de las cosas chocantes en los diálogos es esa nota extravagante de la vulgaridad, con tintas recargadas por la invención del autor. Un llanero corriente, de los que montaban a caballo y usaban sombrero "pelo-e-guama" no habló nunca tan chocarreramente. Léase *El llanero,* de Daniel Mendoza, o cualquiera de las novelas de Gallegos sobre el llano, o convérsese con los llaneros, que para eso se les consigue ahora hasta en Madrid.

De manera que los dos aspectos que informan intencionadamente el "modo" del libro *La Catira,* de Camilo José Cela, están equivocados: uno, falso; el otro, deformado. Más hubiera ganado el autor escribiendo en castellano, en la lengua flúida que ha utilizado para sus libros anteriores, unas buenas historias. Incluso con el mismo ambiente de brutalidad, de extravagancia e impureza, si le place —los novelistas son creadores e imagineros—, de esos personajes que han podido colocarse en cualquier medio, pues a ninguno corresponden, pero sin pretensiones de realidad venezolana. Lo grave es que la "crítica" ya ha dicho que es un gran libro. En este caso se equivocó esa crítica complaciente e ignorante, o por ignorante complaciente. Me refiero a la peninsular y a casos concretos. No he leído nada de los críticos venezolanos, que serán más avisados y que acaso no se dejen influir por la fama del autor.

Como este comentario no intenta estudiar nada, sino reflejar una reacción de lector venezolano, dejo las citas de páginas y los subrayados para cuando me parezca oportuno. Este es un simple aviso y una decepción, porque yo era de los que esperaban una novela o un libro de viaje bien escrito, bien decidor y ratificador de las condiciones de Cela como novelista. Las más de las veces han sido decepcionantes los libros de encargo. El de Cela—precisamente por ser de tan famosa pluma—hará mucho daño al país. Ya ha comenzado a hacerlo en España, porque a las gentes se les olvida que los novelistas pueden falsear todo, incluso sus propias realidades, y se dejan influir por el mote de "historias venezolanas" que encabeza el volumen. Cuando se escogió al escritor español para que escribiera un libro sobre Venezuela, se le ha debido imponer—quien paga impone—que fuera un libro de viaje, de realidades, de historia o historias; pero no una invención. Por eso del derecho de los novelistas a pintar las cosas como les dé la gana y a usar y abusar del lenguaje.

Madrid, mayo 1955.

ESTUDIOS DE CIENCIA POLITICA

Por CARLOS OLLERO

Editora Nacional. Madrid, 1955

Este libro se compone de varios ensayos, todos ellos relativos a las disciplinas políticas. No le es difícil al autor demostrar un conocimiento serio de las materias que aborda. Estamos ante la técnica de un profesional, de un profesor.

La variedad de las cuestiones no impide ver ciertas constantes de pensamiento. Sin embargo, los ensayos son de diferentes épocas y sin duda compuestos por efecto de estímulos diversos, con peculiares finalidades. Así, los hay de naturaleza claramente científica y otros de índole menos rigurosa.

El primero de estos ensayos, el que trata de la relativización de los principios políticos, parece escrito con un propósito más popular y polémico. Se resiente de ello. Trata de las conocidas faltas de congruencia entre el enunciado abstracto de lo que se entiende por democracia y de lo que se entiende por libertad y las realidades efectivas de estos regímenes, por ejemplo, en cuanto a las elecciones y al intervencionismo moderno del Estado. Un autor tan competente sabe muy bien—y lo dice en otro lugar de su libro—que la polémica a base de manejar fórmulas definitorias es falaz. La política no es ni puede ser sólo juego con esquemas teóricos, sino vida real, y a la vida real es preciso atender. Planteado el juicio crítico sobre el demoliberalismo en el campo de lo real y vital es donde cabe apreciar sus esencias y sus notas diferenciales respecto a otros sistemas y modos de vida políticos. Las cuestiones de funcionamiento formal, como las elecciones, con sus fallas de diversa índole, no dicen nada en favor, pero tampoco en contra de la democracia.

Otro tipo de ensayo es *El radicalismo y el realismo en la política,* con agudas y certeras observaciones. De valor didáctico el trabajo sobre la evolución actual de la ciencia política.

En general, como ya dijimos, el autor acredita un conocimiento muy documentado de las disciplinas en que es un distinguido especialista.

H. R.

REVISTAS

CRISIS, revista española de Filosofía, dedica su número 6, de abril-junio de 1955, al filósofo italiano Antonio Rosmini, con motivo del centenario de su muerte. Inicia el número un ensayo del director de la revista, Adolfo Muñoz Alonso, sobre "Antonio Rosmini y la filosofía española". Siguen: "Presencia de Suárez en la filosofía de Rosmini", por Manuel Albendea"; "La personalidad de Rosmini", por Giulio Bonafede; "El concepto de sentimiento fundamental de la filosofía de Antonio Rosmini", por Sergio Benvenuti, y "El pensamiento filosófico de Rosmini", por Antonio García Martínez.

NUEVA ETAPA es el título de una revista de los universitarios de El Escorial. En su número 9, correspondiente al mes de abril, encontramos, entre otros trabajos, un artículo titulado "Idea-Brújula-Hegel", de Juan José R. Rosado, donde se dice: "Con el título de Idea-Brújula, proyectamos un número de artículos dedicados a entender la idea de la Filosofía en los filósofos. Existe la *Historia de la Filosofía* y no se habla en ella de la idea de Filosofía en el filósofo."

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS del Instituto de Estudios Políticos de Madrid. En el número 79 de esta importante revista: Enrique Gómez Arboleya, "Sociología, escuela de humanismo"; Leopoldo von Wiese, "Rasgos fundamentales de una teoría general de la organización"; Cayetano Alcázar, "Las ideas políticas de Floridablanca, del despotismo ilustrado a la revolución francesa y Napoleón", y otros interesantes trabajos.

LA FIERA LETTERARIA de Milán, en su número del 24 de abril, publica, entre otros trabajos, con la firma de Ferdinando Virdia, un balance de los diez años de la *Liberazione* de Italia, en el campo de la Literatura. Sobre el mismo tema y, en particular la *resistencia* en la literatura, otros artículos en el mismo número.

En su número del 8 de mayo dedica cuatro páginas al tema de los toros con artículos de Pío Baroja, José María de Cossío, Ramón Gómez de la Serna, Emmanuel Robles, Francesco Teuton, Paco Tolosa, Roger Wild y poemas de Alberti, Gerardo Diego, Miguel Hernández, García Lorca, Rafael Morales y José María Valverde.

REVISTA HISPANICA MODERNA. La importante publicación del Hispanic Institute de la Universidad de Columbia (Nueva York) dedica muy amplio espacio de su número de abril de 1955 a *Valle Inclán y la literatura gallega*, título de un ensayo que firma José Rubia Barcia. El tema de este trabajo es la influencia en el gran escritor, de la literatura gallega tanto en lengua vernácula como en castellano, aspecto poco estudiado hasta ahora.

GIBRALTAR, EN GANIVET

JUVENTUD, en su número 600, del 12 al 18 de mayo, publica un artículo de Jaime Campmany en el que comenta el punto *Gibraltar* del *Idearium* de Ganivet. La espina de Gibraltar no es un problema aislado. Se resolverá cuando España vuelva a ser fuerte. No se resolverá: "Mientras España no haga definitivamente sólida su estructura interna como nación; no vigorice su economía, salvando de una vez los tremendos baches que en ella dejaron años de desgraciado y loco gobierno; mientras España no sepa abrir en el curso de su decadencia más que paréntesis más o menos dilatados y brillantes; mientras todavía se tengan que sacrificar valores esenciales en el ser de una nación o algo que debería haber dejado de ser problema, como el orden público o la escisión política en añicos irreconstruibles; mientras que España tenga que ir olvidando la preocupación de construir un futuro estable y viable para aferrarse a un presente pasable; mientras España, en fin, no entre a formar parte del grupo de naciones fuertes cuya voluntad hoy cuenta en el mundo, el problema de Gibraltar habrá que seguir planteándolo de la única manera que nunca se podrá resolver: de una manera romántica."

ARBOR, en su número de mayo de 1955, publica un ensayo de José Luis L. de Aranguren, "La Etica y su Etimología", un buen trabajo en la línea de la filosofía filológica cultivada tan eficazmente por Heidegger y Zabiri, verdadera mina de hallazgos; un útil ensayo técnico de José Baltá Elías sobre "Captación y aprovechamiento de la energía solar" y otros artículos y notas.

RESEÑA DE LIBROS

LA SOMBRA DEL TECHINCUAGÜE, por Ramón Rubín. Ediciones Altiplano. *Guadalajara (México). Una novela de un escritor conocido por sus narraciones mestizas.*

A INSTANCIA DE PARTE, por Mercedes Fórmica (novela). Premio Cid. Ediciones Cid. *Madrid, 1955.*

POR LOS FUEROS DE LA HISPANIDAD, por Gustavo Kosling Sch. Facta non Verba. *Lima, 1955. Un libro lleno de pasión españolista, pero de pasión lúcida.*

KALIDIA, PRINCESA DE AFRICA, por André Demaison. Editorial Juventud. *Barcelona. Una narración para jóvenes de trece a dieciocho años. 160 páginas con ilustraciones.*

MEMORIAS DEL REY DE LAS PERLAS. DE LA NADA A MILLONARIO, por Leonard Resenthal. Editorial Juventud. *Barcelona. Cómo un hombre ganó cien millones. 176 páginas.*

CUATRO AÑOS EN LA CORTE DEL JAPON, por Elisabeth Gray Vining. Editorial Juventud. *Barcelona. La autora fué institutriz en la corte del Mikado en 1946. 304 páginas.*

EL LIBRO DE LAS ANIMALES LLAMADOS SALVAJES, por André Demaison. Editorial Juventud. *Barcelona. La domesticación de elefantes, hienas, leopardos, tigres. 208 páginas con grabados.*

EL HEROISMO INTELECTUAL, por José Antonio Portuondo. *Editorial Tezontle.* La Habana, 1955. Un libro de ensayos sobre diferentes hombres de pensamiento con un motivo común: el heroísmo intelectual. 168 páginas.

VISPERA DEL SILENCIO, por Ignacio Aldecoa. Taurus, ediciones. *Madrid. Una novela del autor de "El fulgor y la sangre".*

LOS ATRACADORES, por Tomás Salvador (novela). Editorial Luis de Caralt. *Barcelona, 1955. Un volumen encuadernado de 280 páginas.*

HISTORIAS CASTELHANAS, por Domingos Monteiro. Sociedade de Espansão Cultural. *Lisboa, 1955. Un volumen de 180 páginas. Una tentativa—dice el propio autor—de interpretación novelística del pueblo y del ambiente geofísico de Castilla.*

CUANDO LOS RUSOS LLEGAN, por Robert Raid. Editorial Aymá. *Barcelona, 1955. El autor, estonio, relata en forma novelada la ocupación de su patria por los soviéticos en 1939. Un volumen encuadernado de 641 páginas.*

MINAS DE SAN FRANCISCO, por Fernando Namora. Editorial Noguer, S. A. *Barcelona, 1955. La novela del wolfram. Gran Premio de la Academia de Lisboa. Un volumen encuadernado de 314 páginas.*

LA ENFERMA, por Elena Quiroga. Editorial Noguer, S. A. *Barcelona, 1955. Una novela en un volumen encuadernado de 243 páginas.*

CAMINOS DE NOCHE, por Sebastián Juan Arbó. Editorial Noguer, S. A. *Barcelona, 1955. Es la quinta edición de esta novela, en un volumen encuadernado de 364 páginas.*

FLUCHT ZU DEN EISHAI-JÄGERN, por Herbert Kranz. Verlag Herder. *Freiburg, 1955. Un volumen encuadernado de 213 páginas.*

DER SCHATZ IM URWALD, por Karl Ronn. Verlag Herder. *Freiburg, 1955. Un volumen de 81 páginas de la Colección* Bufi Bücher.

JUNGE NACH HAITI GESUCHT, por Helgrö. Verlag Herder. *Freiburg, 1955. Un volumen de 87 páginas de la Colección* Bufi Bücher.

MOSCU, HOY es el título de un libro de Mauricio Karl editado por A.H.R. de Barcelona, 1955. Un volumen encuadernado de 452 páginas.

LA CURACION POR LA MAGIA, de C. J. S. Thompson. Editorial A.H.R. *Un volumen encuadernado de 299 páginas.*

MI AMIGO ADOLF HITLER, por Kubizek. Editorial A.H.R. *Barcelona, 1955. Un volumen encuadernado de 360 páginas.*

MEDIO SIGLO DE LITERATURA CUBANA, por Salvador Bueno. Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco. *La Habana. Un volumen de 234 páginas.*

ANTOLOGIA ESPAÑOLA DE ARTE CONTEMPORANEO, por Cesáreo Rodríguez Aguilera, con una carta-prólogo de Eugenio d'Ors. Editorial Barna. *Barcelona, 1955. Un volumen encuadernado, con 108 láminas en blanco y negro. Aspira a recoger una muestra antológica del arte plástico español de hoy: pintura, escultura, arquitectura, cerámica artística.*

ESPAÑ[A] está en Europa... y en América ●

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. En el número 63 (marzo de 1955) aparece un artículo de Julián Marías, motivado por otro de Robert G. Mead J., profesor de la Universidad de Connecticut, que fué publicado en la revista de la Universidad de Oklahoma, *Books Abroad,* en el verano de 1951. Todo hace suponer que el ensayo de Marías se escribió en fecha próxima a la publicación del de Meads y el hecho de que haya sido dado a luz sólo ahora, en "Cuadernos", pudiera ser motivado por la forma, muy clara, en que se aborda el tema de la situación de la cultura española — en ciencias y letras—bajo el actual régimen político de España, en relación con Hispanoamérica. Para Meads, la emigración de hombres de ciencia y de letras que se produjo en España como consecuencia de la guerra civil, más las peculiaridades del sistema político vigente, han esterilizado la vida cultural de España, suplantándola por una "tiranía de la mediocridad". Conclusión: "España ha perdido para siempre cualquier preeminencia que haya tenido alguna vez en esta esfera" en el mundo hispánico, y debe ser sustituída su influencia en América por una combinación México-Estados Unidos. Julián Marías rechaza estas tesis empezando por reconocer los grandes valores de la emigración española, justamente no apreciados en toda su importancia y significación por Meads. Pero no es cierto que esos valores se hayan desvinculado de España, sino al contrario ("existe una fecunda y floreciente España extramuros", dice Marías), ni es verdad tampoco que se haya producido semejante esterilización, ni siquiera cabe admitir que cualquier tipo de gobierno sea capaz de alterar tan profundamente la vida intelectual de un pueblo. La vitalidad española es asombrosa también en el orden intelectual y tanto en el campo de las humanidades como en el de la ciencia abundan y proliferan las personalidades valiosas y creadoras. Resulta sospechosa, por otra parte, esta apresurada liquidación de España "para siempre". Pero España está en Europa... y en América.

Otros interesantes artículos sobre temas varios en este número, sugestivo, de "Cuadernos Hispanoamericanos".

REVISTA NACIONAL DE CULTURA, de Venezuela. En su número 108, varios artículos dedicados al estudio del gran gramático Andrés Bello.

RAZON Y FE, número 688, mayo: ¿Es compatible la libertad del acto de fe con el Estado católico? Este es el tema que se plantea el P. Eustaquio Guerrero. "Esta incompatibilidad—dice—es hoy un tópico entre los defensores de la absoluta igualdad jurídica de todas las confesiones ante el Estado y de la laicidad de éste como ideal. La libertad del acto de fe y el Estado católico se excluirían como se excluyen Estado totalitario y libertad política o democracia." Contra esta tesis alega el P. Guerrero que si bien "alguna discriminación ante la ley desventajosa para el heterodoxo es real bajo el régimen del Estado católico", esta discriminación no compromete la libertad del acto de fe, dando por supuesto "que en ninguna hipótesis puede un gobierno católico tratar de violentar a un no católico para que interiormente crea". En cuanto a la política práctica con respecto a este punto, establece una serie de distinciones según la fuerza de los disidentes "por su volumen, por su riqueza, por su influjo nacional", y en este caso "no sería posible que la actitud del Estado respecto a la Iglesia católica coincidiera con la arriba descrita del Estado católico".

LA TORRE, revista general de la Universidad de Puerto Rico, en su núm. 9, enero-marzo de 1955, publica un ensayo de Roger Callois sobre "Ilusiones al Revés". ¿Qué revés? El de las ideas concebidas modernamente por historiadores y filósofos de la Historia en un sentido de reacción desvalorizadora contra su propia civilización (en el caso, creemos que único, la occidental). "Bárbaro lo es, ante todo, el que cree en la barbarie", se aventura a escribir—sirva de extremado ejemplo—Lévi-Strauss.

Otros ensayos de Rivera Alvarez, "Historia literaria puertorriqueña", José Ferrater Mora, "Filosofía y arquitectura"; Fernández Méndez, "Puerto Rico, sociedad de cultura nacional y Estado libre asociado". Colaboran, además, E. F. Granell y otros.

LE JOURNAL DES POETES, de Bruselas, en su número de abril dedica un artículo a Paul Claudel, un homenaje a Alain Beckers, otros artículos, con poemas, a Diego Valeri, Federico de María, André Miguel y Norman Nichalson.

Duelo en el paraíso

JUAN GOYTOSOLO

Editorial Planeta. Barcelona 1955

Se trata, realmente, de una novela y 10 de un relato o de una narración de :arácter indefinido como tantos otros ibros que usurpan el dictado de no-)elas. Juan Goytisolo demuestra que :onoce las exigencias del género. Esto ignifica mucho en un medio donde o corriente es "hacer" novelas en la lisposición del buen hombre atribu- ado o de vecina enlutada que nos lice: "Mi vida es una novela... Si yo a escribiera..." Porque ni aun una vida, por vida que sea, es una novela. Con menos razón puede aspirar a ser- o un farfulleo de sucesos y charlas, ncluso cuando resulta animado y mo- vido. Goytisolo ha sabido dar a su ibro el tono y el ritmo justos para que sea una novela.

Las primeras páginas de esta novela son excelentes. El autor nos mete en un mundo a la vez real y mágico (lo que está muy bien, pues si un mundo no es mágico, no es real, es decir, falta a conciencia verdadera de la realidad que debe producir un efecto siempre asombroso). Goytisolo tiene la percep- ción de la extrañeza fundamental que siente toda conciencia lúcida y sensi- ble por el hecho de estar aquí, en este desconcertante lugar que es la tierra y nos sugiere esta emoción por un pro- cedimiento muy simple. El tema tiene como fondo la guerra española que provoca la situación anómala de la novela. Podía ser cualquier otro fac- tor catastrófico el determinante de la aventura: por ejemplo, una inunda- ción. Da lo mismo. Lo que le importa al autor es el aspecto humano del caso que trata.

El estilo de que se vale Goytisolo es a la vez sencillo y fulgurante. Un buen estilo de narrar cuya eficacia no desfallece nunca.

¿Reparos? Siempre se pueden po- ner. El protagonista de esta novela queda un tanto desvanecido. Pudiera decirse que hay un protagonista co- lectivo: una banda de niños de un refugio de guerra que al quedar aban- donados se entregan a las seducciones —tan naturales en la infancia—de la crueldad como instinto y como jue- go. Goytisolo analizó eficazmente la psicología del grupo (más genérica- mente, la psicología infantil). Esto queda hondamente grabado en la mente del lector: la poética—sí, ¿por qué no?—y juguetona ferocidad de los niños, en este caso estimulados por sugestiones emanadas de los adul- tos y de la guerra. Pero la figura profunda de los personajes no tiene tanto resalte como uno hubiera de- seado. ¡Qué posibilidades apuntan en el jefe de la banda, un pequeño ca- nalla en toda la línea, de una riqueza sorprendente de matices que el autor insinúa! En resumen: la situación—de un interés apasionante — domina en esta novela sobre el hombre fuerte- mente individualizado.

Con todo, una hermosa novela, bue- na en cualquier parte, testimonio in- discutible de que hay aquí un nove- lista.

F. S.

LOS BALCANES DEL MEDITERRANEO

ANTON WURSTER

Editora Nacional. Madrid

El autor de este libro de ensayos es un croata, según creemos, estable- cido en España. Por tanto, su nacio- nalidad le presta una base de cono- cimiento vivido para abordar la cues- tión enunciada en el título.

El primero de los ensayos se titula La realidad balcánica. *Es probable- mente el mejor. Anton Wurster se propone explicarnos lo que son los Balcanes y por qué son de cierta ma- nera. Este modo de ser ha suscitado la fijación, en las mentes occidenta- les, de unos cuantos esquemas a los que aluden expresiones como "balca- nización" cuando se quiere describir el desorden y el atraso. Anton Wurster empieza por atacar con gran eficacia estos lugares comunes, tan estúpidos como suelen ser los lugares comunes, y más aún cuando se trata de la opi- nión que unos pueblos suelen formar- se de los otros. También a nosotros nos irritan esas propensiones vulgares —de un vulgo "ilustrado" no menos que del otro vulgo—a instalarse en cómodas y acreditadas necedades cuando necesitan echar mano de un esquema descriptivo de la índole de un país.*

A continuación el autor expone la realidad geográfica de los Balcanes y su realidad histórica como medio de explicar el modo de ser y de vivir de aquellos pueblos. Los Balcanes, en suma, como otras zonas del continen- te, han tenido el honor y la desgracia de servir de escudo a Europa contra la irrupción de invasores extraños a la civilización cristiana occidental. En pago de estos sacrificios, causa de atraso y de penuria, de desunión y conflicto, los beneficiarios han mal- tratado y denigrado a esas zonas de marca y de lucha. Es lo corriente.

Destacamos también La tragedia de la nación croata, *una buena síntesis del problema nacional de Croacia. Otros ensayos que contiene el libro son de tipo más circunstancial y, a nuestro parecer, inferiores a los men- cionados. Sin embargo, resulta par- ticularmente útil el que se refiere al titoísmo, que, según Wurster, no es una improvisación de Tito, sino una actitud antigua en él.*

Muy interesante el punto de vista de Antono Wurster respecto a la ver- dadera índole del actual conflicto en- tre comunismo y anticomunismo en cuanto expresión de una constante histórica: la lucha de Oriente por do- minar a Europa. Empero, no profun- diza—lo que hubiera sido de positiva utilidad—en el concepto de "oriente" a estos efectos. Es valiosa la obser- vación de que la Iglesia ortodoxa rusa y de otros países comunistas no se ha asociado con el comunismo — he- chas las salvedades que el mismo autor se cuida de formular—por ra- zones de oportunidad y presión gu- bernamental solamente, sino movida también por una enemiga esencial hacia Occidente. Creemos que la afi- nidad entre la ortodoxia y el comu- nismo ruso es fundamental para com- prender determinadas modalidades del Estado zarista y del Estado sovié- tico, así como la actitud de Europa oriental respecto a esta otra Europa germánica y latina.

F. S.

EL FULGOR Y LA SANGRE

IGNACIO ALDECOA

Editorial Planeta. Barcelona, 1955

CASI todos los comentaristas de esta magnífica novela nos hablan del argumento y de la angustia de las mujeres de los guardias civiles, que no saben cuál de sus maridos es el muerto en el cumplimiento de su servicio... A nuestro juicio, la novela falla precisamente en esto, sien- do como es Aldecoa un extraordinario narrador. El autor ha llevado a cabo en este libro un ejercicio brillantísimo, pero se advierte quizá tra- tado un poco desde fuera. Y aquí radica el inconveniente de la novela objetiva y del llamado, para entendernos, documento: que el escritor que no se siente profundamente afectado, interesado, herido por aquello que cuenta, no logra tampoco herir suficientemente la sensibilidad del lector. A pesar de lo cual—complejo equilibrio de cualidades y defectos— éste tiene que reconocer que asiste a una prosa llena de inequívocas calidades, con soberbias descripciones de las cosas, con ambiente, con clima, con atmósfera, con tierra española, con frases vigorosas, a veces insistidas, a veces de expresión fulgurante... Pero quizá se escapa en "El fulgor y la sangre" el destino de las almas, dicho sea con la menor pedantería, y el drama humano, que es nada menos que mortal, no llega acaso a calarnos. Ignacio de Aldecoa figura ya, con toda razón, en la historia de nuestra literatura, y su capítulo se irá agrandando porque es un escritor de vocación y de raza. Siendo muy joven, tiene ya mucho oficio. Y sabemos que el tiempo le granará, por añadidura, un alma densa y profunda.

G.-L.

EL DUENDE

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

LEOPOLDO Rodríguez Alcalde es un escritor y poeta joven, muy califica- do, santanderino de nacimiento, vida y devoción. Es autor de algunas bio- grafías como la de Luis Barreda, pu- blicada en la Antología de Escritores y Artistas Montañeses, de otras so- bre José de Ciria y Escalante y otra tercera sobre el gran poeta desapa- recido José Luis Hidalgo. Publicó tam- bién unos poemas en la colección "Tito Hombre", con el título de "Can- cionero del Monte Corbán". Ha tra- ducido a bastantes poetas franceses contemporáneos, entre ellos a Super- vielle... "El Duende" es una novelita sencilla, que fluye con naturalidad e indudable gracia de prosa. Recoge al- gunas escenas de juventud dentro del ambiente montañés. La anécdota no- velesca está apenas insinuada y para nosotros es más importante el clima total y ciertos apuntes de la vida co- tidiana y familiar. Rodríguez Alcalde relata el caso de un amor tenaz a través del tiempo, aunque a veces no nos explique esta pasión con acen- tos convincentes. Puede replicarse que las pasiones existen y sus causas re- sultan muy difíciles de explicar, pero en la novela es preciso presentarlas con rasgos muy particulares y con- cretos, sobre todo cuando sobre esta pasión amorosa gravita el nudo no- velesco. El principal mérito de la no- vela de Leopoldo Rodríguez Alcalde reside en la pintura y descripción de unos años juveniles, de sus correrías y andanzas y, sobre todo, del ambien- te santanderino. La prosa del autor es de muy buen gusto, aunque sin grandes precisiones en la descripción de caracteres.

L.

INSTANTE DECISIVO

CARLOS GURMENDEZ

"Instante decisivo" es una novela en que se ve la realidad de un modo abstracto, lejano e intelectual, por de- cirlo así. Novela en cierto modo es- quemática, supone muchas lecturas y, sobre todo, un enorme conocimiento de la novelística moderna. Carlos Gur- méndez, diplomático uruguayo y es- critor de nobilísima calidad, que se ha formado en España, a la que quie- re entrañablemente, estudia el pro- ceso de resistencia de un país que ha sido invadido por los alemanes en la última guerra. El autor escoge unos cuantos tipos representativos y los hace pasar por algunas peripecias. Pero eso es lo de menos en la narra- ción. Lo importante son las reflexio- nes de dichos personajes y sus pro- blemas personalísimos, implicados en los de la patria, la historia, el amor, etcétera, etc. Se trata, pues, de una novela de profunda raíz intelectual en la que los personajes, como apun- tamos, se plantean a cada momento su propio destino y se preguntan en qué consiste el sentido y el fin de sus existencias y de sus luchas; por fin, de sus muertes.

HISTORIAS CASTELLANAS

de DOMINGOS MONTEIRO

Sociedade de Expansão Cultural
Lisboa, 1955

El escritor portugués Domingos Monteiro fué amigo de Valle Inclán y conoció—por intermedio de Teixeira de Pascoaes—a don Miguel de Unamuno, allá por los años de 1930. Un día le dijo a don Miguel:

—Tal vez llegue a escribir unas *Histórias Castelhanas.*

—Escriba—aprobó Unamuno—. Pero no haga como los franceses.

Está claro que aludía don Miguel a esa impotencia cordial—y por tanto también intelectual—que padecen los peores — y, más modestamente, los malos — literatos transpirenaicos para sorprender la severa calidad del alma española y para ver, con honradez y tal como son, las cosas de España. No es el caso, por cierto, de Domingos Monteiro. El escritor portugués conoce, comprende y—en consecuencia—ama a Castilla. Quien le inició y le guía en este conocimiento es el mejor de los maestros: nuestro grande y venerable Antonio Machado.

Lo que era, hace veinticinco años, un propósito vago e incierto se ha convertido hoy, al cabo del tiempo, en un libro titulado *Histórias Castelhanas*, que—como dice el autor—"son una tentativa de interpretación novelística de la psicología del pueblo castellano y del ambiente geofísico que lo rodea..."

Declaramos que nos ha conmovido este libro por su verdad fundamental y el amor a Castilla que se respira en sus páginas. Está bien. Sin embargo, esta emoción no nos impide juzgar austeramente, como es nuestro deber, la textura literaria de la obra. Los cuentos que componen el volumen son de diverso valor y en los dos extremos, a nuestro parecer, se encuentran el primero de ellos, *Terra Inmortal*, y el segundo, *A Mais Linda Mulher de Espanha*. El primero es bueno. El segundo, no. Por supuesto, estas opiniones prescinden de la intención apodíctica de las historias y se atienen exclusivamente al aspecto artístico. En cuanto al estilo y a otros valores, diremos que Domingos Monteiro escribe con nitidez y elegancia. Sus narraciones se leen siempre con interés y con placer.

Volvamos a las tesis que se propuso desarrollar el escritor portugués. En esto aprobamos plenamente. La condición del escritor se advierte, sobre todo, en el prólogo, escrito con dignidad y justeza. Es lo mejor del libro. Esto nos hace pensar que Domingos Monteiro, bien equipado para escribir un gran libro sobre Castilla, equivocó el método o quizás haya preferido el que utilizó por cualquier razón subjetiva fuera de nuestro alcance. En todo caso, es lástima. Porque unas "historias" destinadas a ilustrar un juicio general nunca demuestran nada ni esclarecen e informan mejor que un tratamiento directo del asunto. La anécdota es siempre una anécdota, un hecho singular. Si además se trata de una "anécdota" inventada, tanto peor, porque entonces el valor explicativo de la narración es un valor prescindible por la propia naturaleza del género, debiendo prevalecer necesariamente lo particular sobre lo general y lo literario y artístico sobre la tesis.

Decimos esto con una intención bien definida y de carácter agente. Y es incitar a Domingos Monteiro a que aborde el mismo tema — el tema de Castilla—valiéndose del ensayo. No el ensayo escueto y frío. Al contrario: el autor tiene la ventaja de ser poeta y esto es siempre un don de preciosa eficacia para acercarse a cualquier verdad. Lo que le pedimos es una exposición directa, sin renunciar, sino al contrario, a los recursos de la intuición lírica y cordial, pues sin eso Castilla no se entrega a quienes aspiran a conquistarla. Estamos seguros de que Domingos Monteiro, por este medio, con este método, escribiría un gran libro sobre Castilla, un libro necesario para los portugueses y también para nosotros. Lo estamos esperando en absoluta confianza en que no habrá de defraudarnos.

A. F. S.

HISTORIA UNIVERSAL, CULTURAL Y POLITICA

por el Dr. Antonio PALOMEQUE TORRES.

Barcelona, 1955 (dos tomos).

La publicación de una obra de carácter general como la que comentamos suele tener escaso eco, porque se concede atención casi exclusiva a la monografía que estudia un tiempo concreto, un hecho aislado, o a la biografía que analiza el papel que un personaje cualquiera representó en la historia. Sin embargo, cuando la obra de carácter general está escrita, como en el presente caso, con todo escrúpulo y con la máxima preocupación, no cabe duda que significa algo muy interesante en el mundo de la cultura. La presente obra tiene varias razones de mérito para ser tenida en cuenta. En primer lugar, por incorporar las conclusiones, siempre reservadas a los especialistas, de la investigación más reciente. Así, a lo largo de sus macizos capítulos, puede verse incluso la panorámica de los problemas polémicos, como es el caso del capítulo dedicado al feudalismo.

Otra característica de la obra es su seriedad histórica, sin concesiones imaginativas del tipo de las que abundan en los libros escritos según lo que se ha dado en llamar forma "interpretativa". Además, hay que añadir la importancia que se concede a la historia interna, a los problemas de instituciones, a la evolución cultural y al desarrollo artístico, aspecto este último que se ve apoyado por una nutrida información gráfica, paralela a los mapas e ilustraciones que acompañan al resto de los capítulos.

Destaca también la valoración que se concede al mundo oriental y a los problemas contemporáneos, de form[a] tal que se recogen en la obra lo[s] acuerdos sobre el canal de Suez, [el] petróleo persa, el pacto de Manila, [el] convenio sobre Trieste y los proble[-]mas del acuerdo de París.

Se trata, en suma, de una obra d[e] conjunto tan estimable que bien pue[-]de presentarse como ejemplo en s[u] género y que sin duda será de un[a] utilidad indiscutible en el campo d[e] la difusión para el que parece espe[-]cialmente dispuesta.

Una presentación esmerada sirve d[e] marco al contenido.

N.

REPLICA A RAFAEL MORALES

(Viene de la pág. 11)

a su amada, que le burla, siente el llanto en su boca y se expresa así:

"la lengua en corazón tengo bañada..."

El enamorado Morales, en idéntica circunstancia, dice de este modo:

"y la sangre se ha vuelto un largo lloro..."

5. HOMBRE-TIERRA

Si olvidamos el poema de Miguel que comienza con aquellos versos:

"Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino..."

Rafael vendrá a recordarnos el segundo con el verso quinto de su soneto "Tierra he de ser" (significativo título), que dice:

"Tierra han de ser mi amor y mi ternura..."

Y la imagen del hombre-tierra tendido a los pies de su amada que M.H. nos ofrece en el mismo poema:

"Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada".

la vemos repetida en el citado soneto de R.M. con estas palabras:

"Tú soñarás que vivo todavía...
y sentirás bajo tus pies mi tierra".

6. RESONANCIAS

Otras resonancias e inspiraciones que R.M. toma de M.H. son éstas:

M.H., soneto 11:

"tu mejilla de escrúpulo y de peso
se te cae deshojada y amarilla".

R.M., p. 58 (ed. cit.):

"O ha de quedarse pálida, amarilla,
desmayándose lenta, calcinada".

M.H., soneto 26:

"un toro solo en la ribera llora".

R.M., p. 43 (ed. cit.):

"Has de llorar, ¡oh toro!, en la ribera..."

7. EL VINO DE LA MUERTE

Y para terminar, presentemos el a[n]tecedente y la fuente del vino cons[i]derado como imagen de la muer[te]. R.M. escribe en el poema "A un j[il]guero muerto al pie de un olmo" (p[á]gina 61, ed. cit.):

"y corrió por tus venas, fiel, ligero,
espeso y sordo, el vino de la muerte".

En el poema "La música infinita[",] de clara influencia aleixandrina, vue[l]ve a repetir la imagen (p. 109, ed. cit.):

"y la muerte lo anega con su cósmico vino."

Antecedente: Miguel Hernández, s[o]neto número 17, en "El rayo que [no] cesa" (ed. cit.):

"que el sabor de la muerte es el de un vino."

Y más abajo:

"Y como el toro tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte,
edificado con un turbio acero,
vierte sobre mi lengua un gusto a espa[da]
diluída en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero".

Para R.M. también ese vino es "es[-]peso", aunque en vez de "fuerte" [se] hizo "sordo".

Esto era todo cuanto quería dec[ir] hoy.

NOTA. — Algunas de las citas abar[-]can, por lo que se refiere a R.M., has[-]ta su libro "El corazón y la tierra[",] aparecido, según creo, en 1945.

PABLO CORBALAN

LO NATURAL, LO HUMANO Y LO DIVINO

El Cuaderno núm. 7 de "Política y Literatura" que ha escrito T. Nieto Funcia, bajo el título de "Lo natural, lo humano y lo divino", plantea un tema arduo: la actitud del hombre moderno ante las ciencias de la naturaleza y lo que ésta puede arrastrar en su búsqueda de o ante Dios. El ensayo parte de una afirmación de Karl Adam, para examinar a continuación polémicamente en qué consiste esa "mentalidad moderna" a que aquél alude y llegar a conclusiones de una precisión y de una agudeza extraordinarias. El núcleo del pensamiento de Nieto Funcia está, quizá, en lo que llama el hallazgo de la historia. Dice, por ejemplo, el autor: "La importancia de nuestra corrección al entendimiento del problema de Karl Adam se comprenderá advirtiendo que consiste en ver las dificultades de que tratamos, no como consecuencia de lo que hay de positivo y fértil en el pensamiento moderno, no en el descubrimiento y auscultación sistemática de la naturaleza, no en interesarse por la ciencia en vez de interesarse por la metafísica, no en aplicarse "a los fenómenos y apariencias", postergando el problema "de la realidad profunda que está bajo ese mundo fenomenista", sino en lo que tiene de incompleto y estéril ese pensamiento en virtud de que el conocimiento de la naturaleza no se completa con el conocimiento de la historia, lo cual es de todo punto necesario."

La distinción fundamental entre naturaleza e historia sirve a Nieto Funcia para unas reflexiones en las que, con espíritu científico y religioso, defiende, en la línea más avanzada y al mismo tiempo más rigurosamente ortodoxa, las conquistas de las ciencias naturales como la mejor y única disposición para otros sentimientos metafísicos. Y en consecuencia reza otro de los subcapítulos del ensayo: "El pensamiento moderno ha de llevar a la vislumbre de Dios". Insiste el autor en una de sus más fértiles sugestiones hablando de "la naturaleza sin la historia" y diciendo, por ejemplo, "que falta al pensamiento actual el descubrimiento de la historia, puesto que, en efecto, la definición, la determinación de los límites de la Naturaleza, exige el descubrimiento de la Historia. El pensamiento moderno es el resultado de descubrir la Naturaleza, sin alcanzar a definirla, o lo que es lo mismo, el resultado de descubrir la Naturaleza sin descubrir la Historia". Y más adelante explica la peculiaridad de las leyes históricas, no en contradicción con las naturales, sino asumiéndolas precisamente.

POR ENCIMA DE LA FRONTERA

EPILOGO de DIONISIO RIDRUEJO

El Cuaderno núm. 8 de "Política y Literatura", publicaciones de INDICE, corresponde a los ensayos del gran escritor portugués José Osório de Oliveira, bajo el título "Por encima de la frontera", quien plantea el noble tema de la convivencia de España y Portugal, así como de sus diferencias históricas y sus profundas afinidades. Analizando las diversas posiciones, Osório de Oliveira afirma: "... para convivir hay que hablar y no hay más diálogo que entre los que son diferentes. Diferentes, en este caso, ya lo he dicho, como pueden serlo dos hermanos". En la primera parte de este Cuaderno se estudia a "Portugal en la moderna literatura española", y a continuación y complementariamente el autor analiza la visión de España en algunos escritores portugueses. Así, pues, nos presenta ambas posiciones espirituales, proponiendo, a su vez, un diálogo vivo y fecundo. Testimonios, de muy distinta clase y significación, de escritores como don Juan Valera, Ramón Gómez de la Serna, Baroja, Unamuno—éste dedicó una muy especial atención a Portugal, como se sabe—, Azorín, D'Ors, etc., son recogidos por Osório de Oliveira. Del lado de sus compatriotas aporta asimismo interpretaciones sobre España de Almeida Garrett, el mayor de los escritores románticos portugueses, de Tomás Riveiro, con su "Don Jaime", de Bulhao Pato, de Gomes Leal, de Alberto Osório de Castro, de Simoes Dias, etc.

Dionisio Ridruejo da una respuesta aguda y cordial, en forma de epílogo y con el título de "La otra voz". Ridruejo analiza el complejo "provinciano" de ambos países en una etapa de pobreza en la creación y en el poder y dice, entre otras cosas de una ruda y fina sinceridad: "Tenemos que ser sinceros si queremos que esta conversación sirva para algo y tiene usted que comprenderme—y ambos aceptarnos como somos—del mismo modo que yo comprendo su fina astucia de portugués cuando se obstina en invitar a España a ser unitariamente una nación fija. Pero es el caso que España no lo es. No es una nación fija y terminada de una vez para siempre. Conserva y conservará siempre el dinamismo de su formación..." Con este diálogo entre dos personalidades literarias de una y otra nación vuelve a tener vida y resonancia el problema de la convivencia de los dos Estados peninsulares, "por encima de la frontera".

E.

LES MANDARINS, de Simone de Beauvoir

.A NOVELA TESTIMONIO

He terminado de leer *Les Mandarins.* ¿Es ésta una novela? Quizás no. in todo caso poco importa la filiación receptiva que otorguemos al libro. Se rata de un testimonio inapreciable obre nuestra época y resultaría pueil querer silenciarlo o decir de él, omo ya se ha dicho, que "no es sino ornografía aderezada con política".

No. Se trata—menester es repetiro—de un valioso testimonio, escrito on rara veracidad por una mujer inormada, quiere decirse, en activa cuiosidad hacia los problemas de hoy.

Se podrá estar conforme o no con ste libro, con su presencia; se podrá iscutir si es pertinente que se aireen iertos extremos de ciertas vidas, pues, egún se afirma, *Les Mandarins* es una bra de clave, y no demasiado críptia. Ahí estarían Sartre y Camus y, or supuesto, la propia Simone de eauvoir, que cuando de ella se trata mplea la primera persona y el tono ebido a la confesión. Se podrá, por anto, discutir en torno a la oportuidad y licitud de la obra partiendo e determinados supuestos, pero lo ue no se podrá negar, a menos que doptemos una actitud mojigata e inomprensiva, es la significación de la ovela premiada con el Goncourt. 'rente a ella desmerecen las novelas ue en años anteriores—desde la últina guerra—obtuvieron la suprema istinción de la crítica francesa. ¿Qué on las novelas de Elsa Triolet, de ean-Jacques Gautier, de Julien Gracq, el mismo Maurice Druon—el mejor, robablemente, de la serie—cotejadas on la de Simone de Beauvoir? Pasaiempos, más o menos entretenidos seún el tiempo de que se disponga y a disposición de ánimo del lector. Sin mbargo, varias—por no decir casi todas—de esas novelas pretendían ser ruto de experiencias vividas, y, sin luda, lo son; pero, claro está, no toda xperiencia por el hecho de serlo imorta un interés universal. Existen xperiencias sumamente restringidas, ue exigen la concurrencia de elemenos tan insólitos que apenas hay poibilidad de que puedan contrastarse.

Sin extremar los conceptos, se han ublicado en estos años infinidad de ovelas que describen, con nayor o menor eficacia literaria, acontecimientos que onmovieron el mundo: camos de concentración, guerillas contra fuerzas invasoas, expediciones punitivas, migraciones en masa, proesos de depuración, etc., etc. Resuniendo: destrucción, sufrimientos, arbarie. Todo horrible, apocalíptico. Pero esa acumulación de horrores lega a la postre por insensibilizarnos. Acostumbrado nuestro paladar a la xplosiva guindilla, termina por no listinguir de gustos. Mas hay que disinguir. De lo contrario nos exponenos a dejarnos, poco a poco, devorar oor la indiferencia.

Millones de seres han asistido a sas crueldades, han vivido y sentido o que externamente relatan esos liros sensacionalistas; todos ellos, qué luda cabe, llevan a su vez una novea; con lo que les sucedió podrían esribir argumentos formidables, y esribir, simplemente escribir, es más ácil de lo que suele admitirse. El quid stá en saber decir, en que esas exeriencias, vertidas al inexorable pael, no se queden en meras y tremeundas anécdotas, en periodismo. La ealidad no cabe nunca en un reporaje, por hábil que éste sea; la reaidad no es una noticia, sino un conocimiento, y para conocer hay que oder hacerlo, estar capacitado para xtraer de la experiencia personal la xperiencia ejemplar; saber, además le interesar, enseñar. Quienes talmene proceden, y son en la actualidad nuy pocos, aportan *testimonios.*

De esos testimonios uno es el de Simone de Beauvoir, *Les Mandarins,* que podría traducirse por *Los Capiostes* o *Los Mandamases,* aunque meor estaría hacerlo con el literal de *Los Mandarines,* que entraña el senido de jerarquía intelectual, como la radicional de los chinos, y también ierto matiz irónico de cultura docta exquisita, enmadejada en el huso incesante del pensamiento, y por ende trágicamente superflua, inerme ante las fuerzas de la realidad, sin más consuelo, acaso, que el muy intelectivo de sentirse lúcidamente fracasada.

MANDARINISMO

Son dos los mandarines: Henri Perron y Robert Dubreuilh. Amigos de muchos años, compañeros en la *Résistance,* ambos militan—indisciplinadamente, como corresponde, en un mismo partido, el S. R. L. (siglas que no hemos podido descifrar, aunque a estas horas ya alguien lo habrá hecho). Dubreuilh está casado con una psicoanalista, Anne. Tienen una hija de veintitantos años, Nadine, producto legítimo de Saint-Germain-des-Prés. Perron vive desde antes de la guerra con Paule, mujer hermosa y exasperante. He aquí los personajes centrales de la novela. A ellos cabe agregar una decena de intérpretes secundarios. Pero ¿cómo describir la acción de una novela tan densa y extensa como *Les Mandarins?* Con sus 589 páginas de caja nutridísima habría para escribir cuatro novelas de dimensiones corrientes. Y ésa no sería la mayor dificultad; bastaría con exponer pacientemente los sucesos que acaecen a través de sus largos capítulos. La dificultad estriba en que lo novelesco de esta novela es lo menos trascendente de la misma. Su verdadero interés reside en la interacción psicológica de sus personajes y el ambiente en que se mueven, recreado magistralmente.

Los mandarines han luchado contra los alemanes durante los años de ocupación pensando que, una vez liberado su país, podrían situar éste fuera de las órbitas de influencia norteamericana y soviética. Son intelectuales de izquierda, desean una justicia social que no se quede en demagogia liberal, quieren una libertad intelectual que no sea simple juego del espíritu, y para realizar sus aspiraciones—en ellos, necesidades—han fundado un partido, el S. R. L., cuya independencia se ve comprometida desde un principio. En efecto, la guerra en Francia concluída, la lucha entre los bloques ruso y anglosajón anula toda posibilidad de una nación francesa manumitida de aquéllos. El comunismo y el *gaullisme* libran combate; el S. R. L. es requerido acucianternente por ambos. Dubreuilh, tras de múltiples incidencias, acabará abandonando la presidencia del partido que había inspirado; Perron se verá en la necesidad de renunciar a la dirección de *L'Espoir,* el periódico del S. R. L. Mientras tanto, las diferencias entre los mandarines sobre la táctica política a seguir han provocado la ruptura de su amistad. Finalmente, convencidos los dos de la inutilidad de sus esfuerzos, se reconciliarán. Perron visita a Dubreuilh; éste le confiesa:

Admitir que se pertenece a una nación de quinto orden y a una época rebasada por los acontecimientos es algo que no puede efectuarse en un solo día. Es preciso toda una labor de adaptación para resignarse a la impotencia.

Y agrega poco después:

En un espacio curvo no puede trazarse una línea recta. No puede uno conducirse con corrección en una sociedad que no es correcta. Siempre vuelvén a pescarle a uno, ya sea de un lado o de otro. Y hemos de desembarazarnos de una ilusión más: de que existe una salvación personal posible.

Terrible resultado. Entonces, ¿para qué, para quién escribir? Ya Dubreuilh trata de responder a dicha pregunta:

Escribo para salvar todo lo que la acción considera innecesario: las verdades del momento, lo individual, lo inmediato. Creía hasta ahora que ese trabajo se inscribía en el de la Revolución; pero no, lo estorba. Actualmente, toda la literatura que pretenda dar a los hombres otra cosa que pan no es sino un modo de explotarles, demostrando que pueden prescindir de aquél.

Sí, Dubreuilh ha optado por anularse. Con razón, Anne, su mujer, le hace este razonamiento:

¿De manera que deseas el triunfo del comunismo sabiendo que no podrías vivir en un mundo comunista?

Paradójicamente, ésa es la actitud del mandarín: desear lo que no podría soportar. Y ello ilustra sobre una manera de sentir que se ha generalizado bastante en ciertos círculos. Son muchos los intelectuales que ayudan a cavar su propia fosa. Cuando llegue el momento de meterse dentro—¡ojalá no lo veamos!—, ¿lo harán con tan elevada moral de sacrificio como prometen? ¿No se acobardarán, tratarán de huir, clamarán de desesperación? Por lo pronto, henos ahí, en el dilema entre pan y cultura, a tener que plantearnos la incompatibilidad entre un mundo económicamente justo y una humanidad que respete la libertad intelectual.

Simone de Beauvoir no se pronuncia en la ocurrencia, pero me parece que en la veraz descripción que hace del callejón sin salida donde se han metido los Dubreuilh y sus amigos está la admisión del fracaso, aunque con piedad, no como lo harían los desahuciadores de oficio. Lo hace así porque nadie debe negar la esperanza a los desesperados de sí mismos; quizás puedan éstos, en su total desamparo, encontrar la llave perdida y abrir la puerta que haya de reintegrarles a la dignidad del hombre, aun en contra de los hombres.

EXPERIENCIA SENTIMENTAL

La novela de Simone de Beauvoir no es sólo eso, la lucha ímproba de unos intelectuales. Hay en ella, desde que se reúnen los protagonistas en la noche de Navidad de 1944 hasta que, al final de la obra *, Anne abandona la idea de suicidarse, más de una trama. De esas acciones paralelas, tres se destacan: los amores de Anne Dubreuilh con Lewis Brogan, escritor norteamericano que conoce durante una visita a Chicago; las relaciones de Henri Perron con Josette, una muchacha de pasado dudoso a la que decide proteger en su carrera de actriz, y la historia de Paule—la amiga de Henri—, que por todos los medios intenta retener a su amante, hasta caer en la paranoia. Las tres acciones, de las cuales la de Anne aparece casi desglosada del contexto del libro, poseen los elementos suficientes para constituir aisladamente otras tantas novelas. Tan henchida está la obra de Simone de Beauvoir.

Especial hincapié debe hacerse en la aventura sentimental de Anne con Lewis Brogan, uno de los personajes mejor perfilados de *Les Mandarins,* típico intelectual americano de izquierda, deseoso ante todo de no ser considerado "un literato", presa de tremendas inhibiciones y violentas reacciones, inadaptado social por principio social. Lewis Brogan ha de pasar, estoy seguro, con tanto derecho como el Babbitt de Sinclair Lewis al museo literario de los Estados Unidos. Podría decirse de él que representa al *homo intellectualis americanum* de nuestros días.

Terrible aventura la de Anne Dubreuilh, la de esta psicoanalista víctima en cierto modo de su psicoanálisis, que piensa:

Supongo que si alguna vez un individuo normal tiene el capricho de quererme, en seguida habré de preguntarme: ¿Qué ve en mí? ¿Qué deseos frustrados busca satisfacer? Y me sentiré incapaz del menor impulso.

Esta mujer, que ya no es joven, pero que tampoco acepta la imposición de los años, se enamora de Lewis Brogan, el insoportable, como si su conocimiento psíquico de los hombres no le sirviera en absoluto. Se enamora por necesidad de sentirse querida y gozada, única manera de decirse a sí misma "aún soy yo, aún estoy en mi carne".

Todo ha terminado entre Lewis y ella, no hay arreglo posible, y dramáticamente reflexiona:

Bajo mi carne marchita sobrevive

* Inconclusa forzosamente, ya que los personajes de la novela, desengañados por razones sentimentales o políticas, no renuncian por ello a vivir agónicamente, y es de suponer que su biógrafa nos facilitará ulteriores datos de esas agonías.

indice

Discografía

J. S. BACH. El Clave bien temperado. Libro I, Preludios y Fugas núms. 1-8.—Wanda Landowska (clavecinista).—R.C.A.

El conjunto de 48 Preludios y Fugas que integran el Clave bien temperado están compuestos por Bach con un fin pedagógico. En esta obra se plantean al intérprete, en todas sus dimensiones, los problemas de la polifonía sobre el teclado, de un instrumento no definido claramente, ya que a lo largo de la vasta composición se solicitan efectos propios de la familia de los clavicímbalos, unas veces, y otras, de los clavicordios. Por ello queda plenamente justificada la falta de realidad histórica que supone el empleo de un instrumento, tan perfecto técnicamente, como el Pleyel que utiliza Wanda Landowska. La interpretación, dentro del concepto propio de su generación, busca la más viva expresión musical, sacrificando en algunos casos la absoluta fidelidad a la partitura. Esto, que podría ser considerado como un defecto en un intérprete que no estuviera dotado de los geniales rasgos que caracterizan a la Landowska, es totalmente aceptable en este caso, por la gran técnica, musicalidad y perfecta captación del espíritu de la obra.

La grabación completa del Clave bien temperado, realizada cuidadosamente a lo largo de cinco años, puede considerarse como el testamento musical de una de las más grandes intérpretes de nuestra época. La R.C.A. acaba de publicar en España el primer disco de los seis que componen la colección. La grabación, bien realizada, adolece de un defecto frecuente en los discos de clavecín: un excesivo nivel sonoro que desfigura la calidad del instrumento. Esto se puede corregir reduciendo los graves hasta restituir al clavecín su verdadero valor.

J. HAYDN. Sonatas para piano en Mi menor, núm. 2, y en Mi bemol mayor, núm. 3. Lili Kraus (pianista).—Telefunken TLE 20007.

La falta de información sobre las obras presentadas al público, que es costumbre en las ediciones Telefunken, nos plantea algunas dudas sobre la numeración adoptada para estas dos sonatas, que habiendo sido compuestas en 1775 y 1790, llevan los números 2 y 3, cuando según el orden tradicional debía corresponderles los números 34 y 49, respectivamente. Estas bellísimas sonatas de Haydn, compuestas para el pianoforte, están interpretadas por Lili Kraus con la sensibilidad y estilo apropiados a la música del XVIII, a la que está dedicando especial atención, como lo prueba la grabación completa de la obra pianística de Mozart, que ha realizado recientemente para los "Discophiles Français" y que esperamos nos ofrezca pronto Telefunken. La grabación de las dos sonatas es de una gran claridad, poniendo de manifiesto todos los matices del juego pianístico. Es éste un disco muy completo, tanto por el valor musical como por la técnica con que está realizado.

M. MUSSORGSKY. Cuadros de una exposición. (Orquestación de Ravel.) Orquesta de la Suisse Romande. Dir.: E. Ansermet. (Ravel, La Valse.)—Decca LXT 2896. Orquesta Sinfónica de Chicago. Dir.: R. Kubelik.—Voz de su Amo. (Versión original para piano.) Vladimir Horowitz (pianista).—R.C.A. 3L 16011.

Es, sin duda alguna, de todas las versiones orquestales que se han hecho de esta obra, la escrita por Ravel la más interesante y habitualmente escogida por los intérpretes. Ansermet y Kubelik la dirigen con su habitual maestría, manifestándose a través de estas versiones la sutileza de observación y finura del primero y el temperamento expresivo del director checo. En la elección entre ambas versiones propuestas debe tenerse en cuenta, dados los méritos respectivos, el tamaño y acoplamiento de estos discos. Kubelik sobre un 25 cms. y Ansermet en uno de 30 cms., pero con una buena versión de *La Valse* de Ravel. Las dos grabaciones están realizadas con un técnica perfecta que sirve con toda claridad y transparencia el complicado juego de sonoridades en que la obra se desarrolla.

V. Horowitz nos ofrece una buena grabación de la versión original para piano de los *Cuadros de una exposición*, tan adecuados a su temperamento, en una interpretación que responde a su técnica extraordinaria.

W. A. MOZART. Sinfonía núm. 25 en Sol menor, K. 183.—Orquesta Filarmónica de Londres. Dir.: S. Celibidache.—Sinfonía núm. 36 en Do mayor, K. 425. "Linz".—Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: K. Böhm.—Decca LXT 2558. Sinfonía núm. 29 en La mayor, K. 201.—Orquesta de la Suisse Romande. Dir.: P. Maag.—Sinfonía núm. 36 en Do mayor, K. 425, "Linz".—Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: K. Böhm.—Decca LXT 2562.

Decca presenta la Sinfonía núm. 36 de Mozart acoplada indistintamente con las 25 ó 29. La Sinfonía "Linz", común a los dos discos, recibe en manos de Böhm y la Filarmónica de Viena un tratamiento perfecto dentro de la gran tradición mozartiana, de la que tanto el director como la orquesta son máximos representantes. La grabación, realizada hace algunos años, es de una calidad muy agradable.

Es preferible, sin la menor duda, el acoplamiento con la Sinfonía núm. 29, que dirige P. Maag con la maestría que ha demostrado ya en otras obras de Mozart (Serenata del "Postillón", Sinfonías, núms. 28 y 34...), al de la núm. 25, vulgarmente dirigida por Celibidache. La grabación de la Sinfonía núm. 29 es muy buena, como ya es costumbre en las realizaciones de la Suisse Romande.

R. STRAUSS. Don Quijote, Op. 35.—P. Fournier (violoncello) y Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: C. Krauss.—Decca LTX 2842.

Debemos a Clemens Krauss, el más fiel y consagrado intérprete de la música de Strauss, algunas de las más interesantes versiones de sus obras. En la edición Decca colaboran, además, el magnífico violoncellista Pierre Fournier y el admirable conjunto de instrumentistas que forman la Filarmónica de Viena. Esta unión de intérpretes únicos, puestos a prueba en las numerosas dificultades que exige el virtuosismo de esta obra, y la calidad de una grabación excepcional hacen que recomendemos este disco sin ninguna reserva.

La edición americana (R.C.A. Victor. USA. LM-1781) reúne los nombres prestigiosos de Piatigorsky y Münch con la Sinfónica de Boston, en un disco que ha obtenido un gran éxito y que esperamos sea pronto distribuido en España.

desiderio pernas y mariano marín

---

una muchacha con sus exigencias intactas, rebelde a todas las concesiones, y que desprecia la triste piel de los cuarenta años; pero esa muchacha, bien lo sé, no renacerá nunca, ni con los besos de Lewis.

Sobrevivir no es renacer, y en el amor de la mujer que siente írsele el amor, que se despide del amante postrero, que comprende al fin la imposibilidad de fingir la pasión, hay un tremendo drama. Nunca, que yo sepa, una mujer ha escrito tan sinceramente de ese drama, con más vida y menos literatura. Drama de la mujer inteligente y sensible, en lucha despiadada contra el tiempo de su tiempo, pero que sabe reconocerse vencida, que se niega sobre todo a parecer ridícula y tonta.

ESPAÑA EN YUCATAN

Hay un capítulo en la novela, donde se describe el viaje de Lewis y de Anne por tierras de Méjico y Guatemala, de particular interés para nosotros, los lectores de lengua española. Generalmente, esas incursiones en terreno hispanoamericano suelen traer consigo una ristra de lugares comunes, un fácil pintoresquismo; pero aquí S. de B. nos ofrece una imagen muy justa y afinada, sin visiones de exaltación lírica. Está en Yucatán, acaba de llegar, y lo que más le asombra "es encontrarse con España al otro lado del Atlántico".

De vez en vez conviene que un escritor extranjero de talento nos descubra que España no termina allí donde nuestras costas; que hay España, y por lo tanto, Europa—y lo demás que somos—junto a la selva y los volcanes; que vive lo español en otros moldes desde hace cuatro siglos—casi el tiempo de nuestra nacionalidad política—y que para indagar en nosotros como país y pueblo nada tan conveniente como un viaje a América. Si algunos de los escritores españoles tuvieran la ocasión y el deseo—"humildad que es fortaleza", como dijera Machado—de asomarse a la otra orilla de nuestro ser y acaecer históricos, para venir aquí a explicarnos lo visto y sentido por ellos, mucho saldríamos ganando. Buena y oportuna lección la de Simone de Beauvoir. A ver si también nosotros somos capaces de mostrar asombro, que a fuer de sabedores hay cosas principales que damos al olvido.

LOS BROGAN Y LOS BABBITT

Si la autora de *Les Mandarins* rehuye los tópicos al describir Méjico, tampoco desciende a lugares comunes en sus impresiones de Norteamérica. No hace conclusiones excesivas, brillantes; no dice enfáticamente "esto es el pueblo norteamericano"; no arriesga juicios prematuros por los predeterminados y consabidos. ¿Cómo ignorar que muchas de las constantes que pueden observarse en la vida americana proceden de Europa? Por lo tanto, el natural de este continente no puede situarse ante América, y en el caso concreto ante los Estados Unidos, como respecto a lo africano o lo chino, en estudioso de un fenómeno o conjunto de hechos que no le afectan en su pasado sensible, que le dejan en estado de indiferencia emocional. Cómoda resulta la postura de achacar ciertas facetas que nos son poco simpáticas "a lo americano". Ese marbete, desengañémonos, esconde casi siempre el marchamo europeo.

Lo cierto es que Simone de Beauvoir ve América sin anteojeras, y hasta en determinada peripecia de su novela se refiere irónicamente a quienes hablan, v.g., "del complejo pueril de Norteamérica posee la autenticidad lico de los rascacielos". Sus Estados Unidos quedan ceñidos a la honesta visión de quien se abandona a la vida americana sin pretender guardar frente a ella una falsa perspectiva. Su Norteamérica poese la autenticidad de que carecen todas esas Américas descubiertas por los cazadores de originalidades.

Ahora bien, se dirá que existe contradicción entre lo dicho a propósito de Lewis Brogan, el escritor de Chicago que aparece en *Les Mandarins* y que he calificado de "típicamente americano", y mi escepticismo sobre lo que suele así bautizarse. En realidad, tal contradicción es sólo aparente, porque lo peculiar americano justamente donde se manifiesta es allí donde menos se lo supone, en las clases intelectuales y sociales minoritarias. De esta manera, Brogan es para mí mucho más americano que Babbitt. Los Babbitt tienen por hogar el mundo entero; los Brogan, no. Las condiciones de vida en que se mueven los burócratas, pequeños comerciantes, etcétera, no difieren tanto de París a Nueva York. En cambio, la vida del intelectual americano poco tiene en común con la de un escritor francés o griego. Pero ¿puede juzgarse de un país por sus minorías, y, sobre todo, por sus minorías intelectuales? Sería un error. Las minorías que se dedican al cultivo de las artes y las letras se mueven en principio sobre un terreno más universal, el de los intereses del espíritu. Un escritor norteamericano sabe de otro escritor alemán a través de los escritos de éste, leídos en el idioma original o en una traducción a su propia lengua, y viceversa. Por el contrario, un tendero de Dallas o Filadelfia ignora probablemente la vida de los tenderos de Barcelona o Zurich. No obstante, está vitalmente mucho más cerca de ellos que un novelista americano de otro alemán. La razón es bien simple: en el intelectual se produce generalmente una disociación entre vida-pensada y vida-vivida, y así depende de la intensidad que otorgue a una u otra de sus formas de vida el que tenga mayor o menor relación con el mundo exterior. A mayor vida-vital, menos universalidad; a mayor vida-intelectiva, mayor interés por el mundo ajeno, mejor información y comprensión de ese mundo. Y lo distintivo del intelectual americano, y en especial de los novelistas, está en considerarse hombre de acción además de escritor; hombres que nutren su literatura de la vida que hacen. De ahí un realismo localista que en la medida actual del mundo resulta esnobismo de aldea.

Esos escritores americanos acuden con preferencia a los estratos sociales donde presumen que la vida tiene mayor empuje, más dinamismo, se produce elementalmente, y en un ingenuo esfuerzo por ser auténticos se imponen la convivencia con el medio que han de relatar. Seis meses en una mina conceden derecho a escribir una novela sobre la terrible vida de los mineros; dos meses pescando atunes y tenemos el libro que nunca se había escrito sobre los bancos de atún. Y ese realismo—tanto más realista cuanto más consigue destacar lo pintoresco, que se confunde voluntariamente con lo característico—tendrá mayor éxito si recurre a curiosidades prosódicas, si va escrito en una extraña jerga o jerigonza que si se expresa sencillamente, en paladino inglés.

Tenemos, pues, que el intelectual americano se distingue "grosso modo" del intelectual europeo en su pretensión esquemática "de servir a la verdad", confundiendo ésta, valor sutil, con la realidad aparente de la sociedad, sin bucear ni auscultar las almas, sin aspirar a ese valor ejemplar de que hablé antes y al que viene debiéndose la literatura europea desde sus comienzos.

LITERATURA Y PORNOGRAFIA

Se ha inculpado a Simone de Beauvoir de ser una novelista pornográfica. Peliagudo problema éste. ¿Dónde comienza lo pornográfico, cómo juzgar pornográfica una obra literaria? ¿Basta que contenga algún verismo sexual, que revele lo que púdicamente suele callarse, para que una novela pueda tildarse pornográfica? Indudablemente, en *Les Mandarins* hay más de una escena con crudeza expositiva, cual las referentes a Nadine y Henri en las primeras páginas de la novela, o la entrega de Anne a Scriassine. Por separado podrían calificarse de injustificadas, pero en el conjunto del libro representan una mínima parte de él, y, además, parecen necesarias para ilustrar al lector sobre la extrema libertad de costumbres que reina en el ambiente de que se trata. Gritar al escándalo resulta fácil, pero no creemos que con ello se aporte ninguna crítica fundamental a la novela. Lo escandaloso estaría, según los escandalizados, no tanto en los hechos que se describen como en no sucederlos de su correspondiente amonestación. Pero si así fuera, es justamente cuando podría sospecharse una intención farisaica y la acusación de pornografía tendría mayor validez. A cada cual extraer la enseñanza que considere oportuna. A mí, francamente, me parecen esos pasajes "atrevidos" de *Les Mandarins* una de las facetas que mejor iluminan el caso expuesto en dicha novela. Sin ellos algo trunco habría en el libro, algo dejado al supuesto, que restaría claridad a la obra. Y el novelista debe procurar, ante todo, claridad. Diáfana esa pornografía, deja de ser mera complacencia sexual, de pretender avivar en el lector curiosidades morbosas. Los seres que creen haberse liberado de los tabúes sensuales padecen a su vez de inadaptación psíquica, porque lo sexual no consigue desligarse de lo sentimental, y continúan, a pesar suyo, sintiendo el amor como algo que se debe por igual al espíritu y a la carne. También en esto parecen fracasar los mandarines.

* * *

Antes de concluir he de hacer un reparo a Simone de Beauvoir: la desigualdad con que están tratados sus mandarines. Henri, Paul y Anne cobran pleno realce en la novela; Robert Dubreuilh aparece solamente abocetado, como tratado con temor, y, a pesar de ello, se intuye que de todos los personajes del libro es éste el que más fácilmente podría precisarse. Aquí, quizás, la intimidad de la autora con el modelo ha estorbado su representación literaria. Lástima.

FERNANDO BAEZA

¡Señor Director!

ACLARACION

Estimado Sr. Director:

No pretendo que me disputen siete pueblos, pero tampoco me hace gracia que me adjudiquen una nacionalidad que no sea la venezolana. No creo que haya otra que me mueva a tanto orgullo—de allí mi pasión en conservarla—, aunque considero que todas las demás son igualmente dignas y apetecibles. En su sección de "Cartas al Director" (INDICE, febrero de 1955) me cambian el liquiliqui—el traje de los llanos venezolanos tan grotescamente caricaturizados por Camilo José Cela en su nueva novela *La Catira*—por el sombrero jíbaro de Puerto Rico.

¿Salieron las entrevista?

Reciba un cordial saludo de su amigo,

Rafael Pineda

Caracas (Venezuela).

☆

Sr. Director de INDICE

Estimado amigo:

Hace tiempo, dos o tres años, que ese par de cuentos que le adjunto pude rescatarlos de una editorial en la que, como me viene sucediendo, quedaron estancados sin que, al parecer, siquiera mereciesen su devolución. Hoy los hallé entre unos libros, junto con la carta de remisión. Los he vuelto a leer y no me han dejado mala impresión. En la antedicha carta de la editorial leo que los devolvían porque "Un regalo a sí mismo" es de "asunto inadmisible a efectos de censura, según las normas establecidas", y "El poder de la risa", por carecer del interés deseado".

Ya no me extrañan estas cosas, pero sigo sin entender una palabra. No veo que el primero de los cuentos sea censurable porque a un señor, sacado de la realidad, se le haga comer el fruto de su propia inmoralidad—el dinero ganado con trampa—mediante una broma jocosa. En cuanto al segundo trabajo, veo en él sinceridad, sentimiento, buena descripción y creación de caracteres reales, todo plácidamente situado en una emoción de ironía amable. ¿Es que lo humano no inspira ya interés? ¿Es que la Humanidad es intangible y debe vivir en sus defectos como en su propia salsa? Si es así, no sé entonces qué le queda al arte, que siempre ha de ser espíritu de observación y sana crítica.

Le envío esos originales para que usted me dé su opinión. Naturalmente, puede quedárselos si los juzga dignos de su interés. En todo caso me anima a ello la seguridad de que usted no me dejará sin contestación.

Me alegra mucho la *nueva* vida de su Revista. Vida propia, vida auténtica nunca le faltó, que tal vez por eso hallase—y halle y hallará—sinsabores, quebrantos y zancadillas... No se verá usted íntimamente muy acompañado. Pero no olvide que no son pocos los corazones que beben la palabra, las ideas de INDICE. Siga así, con ello alienta a muchos con una sana y limpia sensación de esperanza.

Leí su folleto sobre Baroja. Me pareció cordial y justo. Hablar de Baroja sin prejuicio siempre exige esas cualidades, que usted puso en su pluma con emoción. Lo que nos causa casi depresión es que aún sea necesario hablar así de un hombre como ése.

No vaya a crearse usted una violencia con mis trabajos. Haga lo que mejor vea con toda tranquilidad. Ya estoy tan persuadido de que escribo por necesidad como de que mis necesidades no hallarán compensación en mis escritos.

Muy cordialmente le saluda y reitera su afecto,

Antonio Martínez González

Archena (Murcia).

NOTA.—El cuento que se publica en esta página, con seudónimo, es original del señor Martínez González, firmante de la carta. Estamos seguros que el lector coincidirá con el juicio del propio autor, que nos parece verdadero.

Cuento • *EL PODER DE LA RISA* • *Cuento*

● Por BIENVENIDO ANTON

Anita y Gaspar eran novios. Salían de paseo muchas tardes y los domingos, de doce a dos.

Anita era huérfana de padre. Vivía con su madre en los altos de la casa que habitaban, y en el bajo tenían un estanco. Se alzaba la casa en una altura de la calle, sobre el camino y el puente que cruzaba la ría. Pasado el puente, por la izquierda se entraba en una playa amplia, en semicírculo, con pinares al fondo, que atraía veraneantes. A poca distancia de este puente de la carretera, de sillería y muy antiguo, sesgaba la ría el otro del ferrocarril, largo, airoso, con sus arcos de hierro. En verano se llenaban estos parajes de gente forastera y el pueblo hacía buen negocio, y también el estanco de Anita.

Anita no dejaba que su madre estuviera en el mostrador, y sólo cuando ella salía a pasear con su respetable novio bajaba la mujer a despachar el tabaco. Algunos días, Gaspar, que era muy puntual, tenía que esperar que su novia hiciera el despacho hasta que su madre viniese a sustituirla. Esto, a Gaspar, le hacía regañar un poco, porque reprochaba a Anita que nunca demostraba prisas para salir con él.

—Es por ayudar a mi madre—le persuadía ella.

Gaspar callaba, aunque el enfado le seguía, hasta que el aire libre del paseo se lo iba disipando.

Anita era una chica de expresión amable, sencilla, con el pelo castaño y los ojos oscuros. Resultaba agradable para todos y la saludaban cariñosamente en el paseo cuando iba con su prometido. Gaspar era grueso, sin ninguna esbeltez, con la cara blanca y sonrosada y el cabello rubio y rizado. Permanecía estirado y serio, con la chaqueta abotonada sobre su opulento abdomen. No iba al café, ni a la taberna, ni a una tertulia de amigos. No hacía más que estudiar, según decían, y ahora se preparaba para hacer unas oposiciones a notario.

Gaspar era hijo del director de un Banco local. Cuando eligió por novia a Anita pareció que hacía un mal negocio y así se lo dijeron algunas personas, y entre éstas sus padres. Pero Gaspar era terco y no desistió. Los padres de Gaspar eran más ricos que la madre de Anita; pero, bien mirado, tampoco ésta estaba mal, con el negocio de su estanco, que era floreciente, y algunas fincas. Su comercio le dejaba buenos ahorros, que la madre de Anita iba acumulando en el Banco, y el padre de Gaspar lo sabía. Pero el muchacho, tan serio y formal, tan estudioso, tan guapo, según exclamaban algunos amigos de casa, merecía, al parecer, una mujer más decorativa.

Muchas amigas de Anita la felicitaron por su noviazgo. Era una suerte para ella. A la madre de Anita también le pareció bien Gaspar y le aconsejó a su hija que se mostrase agradecida. Anita estaba acostumbrada a obedecer y no pensó en contradecir a nadie; aceptó su noviazgo y siguió adelante con él.

Gaspar, el novio de Anita, debía creerse una persona importante. Hablaba poco y no reía. En el estanco, cuando esperaba a su prometida, parecía un agente en funciones, y en el paseo, al lado de Anita, se hubiera creído que hacía a la joven el favor de llevarla a que estirase las piernas. Rechazaba pasear entre la gente; sin duda sentía desprecio por la mediocridad de los demás. Iban por la playa y los alrededores del pueblo hasta la estación férrea. Anita se entretenía con lo que veía: las nubes del cielo, el agua de la ría, las hierbas florecidas del campo. Si paseaban por la playa, se detenía a contemplar las olas que lamían la arena, o el tren al cruzar la ría por el puente, que desde lejos parecía un juguete marchando alegremente echando humo. Anita se divertía y hacía comentarios. Gaspar ni la escuchaba, sintiendo menosprecio por aquellas cosas; seguía andando, y ella tenía que seguirle.

El novio de Anita era locuaz si hablaba de sus asuntos, de sus oposiciones a notario y de lo que él sería el día de mañana. Anita deseaba halagarlo y le aseguraba que sería un personaje con su notaría y que ganaría mucho dinero y serían ricos. Oyendo a su novia decir esto, Gaspar se erguía hinchado y se pavoneaba.

Anita no se divertía con su noviazgo. Pero no lo analizaba, y la pesadez que sentía en estas relaciones la aceptaba buenamente y se resignaba a vivir así.

Había en su cara amable una emotividad contenida y triste, un aire indeciso y tímido. Parecía una persona sorprendida de algo, con impulsos que no se atreva a desarrollar y que tal vez los juzgase un error.

☆

Aquel verano apareció por el puente de la ría, por el pequeño muelle, frente al estanco de Anita, un joven que estaba al cuidado de un motor que habían instalado por allí, que movía una draga para sacar arena de la ría. El joven tendría veinticinco o veintiocho años, atezado, curtido, las facciones correctas y el cabello negro que le caía revuelto sobre la frente. Solía estar fumando un pitillo y reía con facilidad. Iba a cuerpo, aunque hiciese una brisa fresca, con la camisa abierta mostrando el pecho. A veces la draga se quedaba en la ría, y tenía que echarse al agua y bucear para arreglarle algo. Otras era el motor, ya viejo, que se paraba de pronto con unos estornudos de asmático. El joven se le acercaba como si fuera a darle un puntapié; le tocaba con los dedos en alguna parte, y la máquina empezaba a funcionar de nuevo. Los que le veían hacer esto sonreían.

—Parece que lo entiende—le decían.

—Este trasto es un viejo marrullero.

Se le notaba al forastero que no se aburría. Decía algo a las mozas que pasaban por el puente, que les hacía reír.

Anita, desde el estanco, solía observar distraídamente a este hombre.

Por el tiempo de esta narración había una escasez grande de moneda fraccionaria. Circulaban los tiques, vales y sellos de correos para sustituirla.

Una mañana de domingo el joven de la draga subió al estanco a hacer una compra. Allí estaba Gaspar, con aire de policía, esperando que Anita saliera del mostrador. El forastero, que había estado arreglando su viejo motor, venía manchado de grasa, poco presentable. Para pagar lo que había pedido puso en el mostrador unas monedas y sellos de correos.

—Esto no me sirve—dijo Anita señalando los sellos.

—¿Por qué? Es moneda que ahora circula.

—Yo los vendo.

—¡Qué importa! Usted también los da si no tiene fraccionaria.

—¡Esto es una expendeduría!—gritó Anita.

A veces, de pronto se irritaba; pero esta vez fué más súbito y más fuerte todavía.

—¿Qué ocurre?—preguntó Gaspar acercándose.

—Este señor pretende que acepte esos sellos.

—No; eso, aquí, no.

—¿Es usted el propietario?—se le encaró el joven.

—No le puede interesar lo que yo soy aquí.

—¡Termine, por favor!—volvió a gritar Anita. Miraba a Gaspar temblorosa, pálida.

—Oiga, señor, ¿qué le ha hecho a esta señorita?—zumbó el mozo.

—Márchese ahora mismo—dijo Gaspar con desprecio.

Fué a agarrar de un brazo al forastero. Este se volvió a él y le impidió el ademán. Anita ahogaba exclamaciones.

—Usted no tiene nada que hacer aquí—dijo a Gaspar el forastero acercándosele mucho.

—¡Avisaré a la autoridad!—exhaló Gaspar buscando la salida.

—¡Largo!

El forastero dió una patada en el suelo. Gaspar debió creer que le perseguían, porque aceleró el paso y casi dió una carrerita moviendo sus caderas.



De pronto, Anita rompió a reír, una risa nerviosa que se hizo carcajada sincera, sana, mientras veía huir a Gaspar con su anadeo apresurado.

—Eso es lo que usted necesita—le dijo el forastero—. Ríase mucho. Usted es una persona alegre. Estaba asustada y triste. Ría con todas sus fuerzas. Se pondrá más bonita.

Anita no le escuchaba, anegada en risa. Cuando bajó su madre tampoco pudo darle una explicación y se escapó al piso sin dejar de reír. Si se le calmaba la risa y volvía a pensar en Gaspar, su novio, huyendo por la calle, con la chaqueta ceñida, moviendo las nalgas, empezaba a reír de nuevo.

Después de aquel día, Anita se negó a seguir sus relaciones amorosas con Gaspar, el futuro notario. El insistió, pero ella empezaba a reír en cuanto lo veía, y no le escuchaba.

El mozo de la draga subía al estanco, desde el muelle, a comprar alguna cosa. Anita también se reía al verle.

—Ríase, lo necesita. Así encontrará el sabor de su vida—le dijo él.

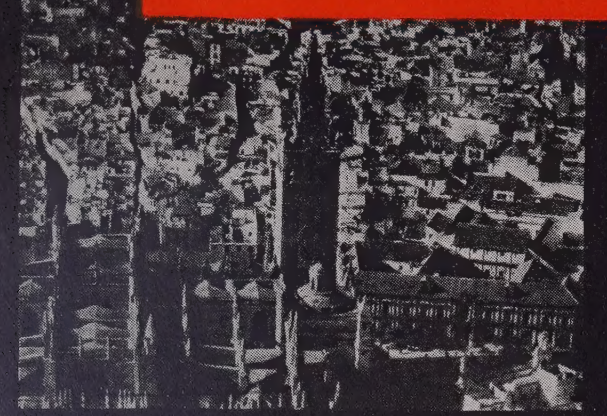
—No me burlo de usted.

—Ya lo sé. Estaba muy necesitada de divertirse, y no puede remediarlo. Siga usted. Le favorece.

Con él se reía de otro modo, más dichoso, más carnal. Su risa contra Gaspar era un desmoronamiento, con sensación de alivio, de liberación.

Anita hizo amistad con el forastero. Una tarde se sorprendió a sí misma moviendo una mano como saludo por la ventana del estanco que daba a la ría, al muelle, para saludarle.

Nosotros abandonamos por aquellos días aquel lugar de veraneo, y no hemos vuelto. No sabemos si Anita, la joven del estanco, y el mozo de la draga llegaron a más en su conocimiento amistoso. Ignoramos, pues, si hubo boda.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE SEVILLA, 1955

M A Y O

Días 27. Ballet de Janine Charrat.
28. Ballet de Janine Charrat.
29. Cuarteto Húngaro.
Ballet de Janine Charrat.
30. Cuarteto Húngaro.
Ballet de Janine Charrat.
31. Orquesta Sinfónica de Baviera.

J U N I O

Días 1. Violinista Henryk Szeryng.
Orquesta Sinfónica de Baviera.
2. Orquesta Sinfónica de Baviera.
3. Pianista Witold Malcuzynski.
Compañía Lope de Vega.
4. Marian Anderson y Orquesta Sinfónica de Baviera.
5. Compañía Lope de Vega.
6. Compañía Lope de Vega.
7. Compañía Lope de Vega.
8. Contralto Marian Anderson.
Orquesta de Cámara de Zurich.
9. Orquesta de Cámara de Zurich.
10. Ballet de Antonio.
11. Orquesta de Cámara de Zurich.
Cante y baile de Andalucía.
12. Ballet de Antonio.
13. Guitarrista Sainz de la Maza.
Ballet de Antonio.
14. Homenaje a Joaquín Turina.
Ballet de Antonio.







- Janine Charrat
- Cuarteto húngaro
- Diálogos de carmelitas

DIRECTOR: Juan FERNANDEZ FIGUEROA
SUBDIRECTOR: Eusebio GARCIA-LUENGO

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	100 pesetas.
Extranjero	(un año)	4,50 dólares.
Países de habla española	(un año)	4,— dólares.

MADRID: Francisco Silvela, 55 • Apartado 6076
BARCELONA: Mallorca, 264

indice
de artes y letras